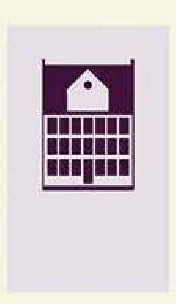
JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS

2017



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS

2017

HERAUSGEGEBEN VON
ANNE BOHNENKAMP



WALLSTEIN VERLAG

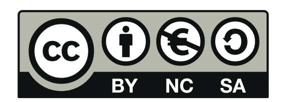
Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1861–1901

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902–1940

Neue Folge seit 1962

Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-3105-1
ISSN 0771-9463
DOI https://doi.org/10.46500/83533105

Inhalt

Freies Deutsches Hochstift

Zur Geschichte des Goethe-Hauses / Jahresbericht 2016

Arne Klawitter

Freigeisterei unter dem Deckmantel der Anonymität

Ein Beitrag zur Biographie des preußischen Gesandten Heinrich Friedrich von Diez

I. Diez im Kreis um Mauvillon

Der Name Heinrich Friedrich Diez (1751–1817) ist unter Germanisten heute bestenfalls noch den Goethe-Forschern bekannt, denn der vielseitig interessierte Dichter zog, als er die Arbeit an seinem ›West-östlichen Divan‹ begann, dessen ›Denkwürdigkeiten aus Asien‹ (2 Teile, 1811/15) zu Rate, die Diez im Anschluss an seine Tätigkeit als preußischer Gesandter in Konstantinopel verfasst hatte. In den ›Tag- und Jahres-Heften‹ von 1816 heißt es: »*V*[*on*] *Diez* Denkwürdigkeiten, dessen Streitigkeit mit Hammer, des letzteren orientalische Fundgruben, studirte ich mit Aufmerksamkeit und überall schöpfte ich frische östliche Luft«.[1] Bereits ein Jahr vorher hatte Goethe notiert, dass sich das Verhältnis zu Diez befestigt habe, und er fügt hinzu: »[D]as Buch *Cabus* eröffnete mir den Schauplatz jener Sitten in einer höchst bedeutenden Zeit, der unsrigen gleich, wo ein Fürst gar wohl Ursache hatte seinen Sohn in einem weitläufigen Werke zu belehren, wie er allenfalls bey traurigstem Schicksale sich doch in einem Geschäft und Gewerbe durch die Welt bringen könne. […] *Diez* war die Gefälligkeit selbst, meine wunderlichen Fragen zu beantworten.«[2]

In ihrer Untersuchung zu den Quellen und Vorlagen der Gedichte der Divan-Epoche hebt Katharina Mommsen u.a. auch das große Verdienst von Diez hervor: Zwar habe Goethe die meisten Anregungen zu

1 Johann Wolfgang Goethe, FA I 17: Tag- und Jahreshefte, hrsg. von Irmtraut Schmid, Frankfurt am Main 1994, S. 270.

2 Ebd., S. 260. Vgl. dazu: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Diez, hrsg. von Carl Siegfried, in: Goethe-Jahrbuch 11 (1890), S. 24–41.

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-001

seinen Divan-Gedichten von Joseph von Hammer empfangen, doch sei unmittelbar nach ihm Heinrich Friedrich von Diez zu nennen.[3] Im folgenden geht Mommsen dann auf die Auseinandersetzungen zwischen den beiden Orientalisten Hammer und Diez ein, deren Ursache eine Streitschrift war, in der Diez Hammer anhand vieler Beispiele »grob[e] Unwissenheit« nachzuweisen suchte.[4] Goethe nahm, wie aus den ›Tag- und Jahresheften‹ hervorgeht, regen Anteil an dieser Kontroverse. Seine dennoch deutliche Zurückhaltung in diesem Streitfall wertet Mommsen bereits als »eine entschiedene Stellungnahme für Diez«,[5] der für die Autoritäten des Fachs lediglich ein dilettierender Außenseiter war, den es eher abzulehnen als zu akzeptieren galt. In den ›Noten und Abhandlungen‹, die Mommsen als ein Veto Goethes gegen diese Ignoranz und Überheblichkeit der Fachwelt begreift, wird das von Diez ins Deutsche übertragene ›Buch des Kabus‹ (1811), dem Hammer jeden Wert und jegliches Interesse abgesprochen hatte, ganz dezidiert als ein »vortrefflich[es]« und »unschätzbar[es]« Werk gewürdigt. Weiter heißt es dann dort über Diez:

> […] bedenklicher ist es zu bekennen daß auch seine, nicht gerade immer zu billigende, Streitsucht mir vielen Nutzen geschafft. Erinnert man sich aber seiner Universitäts-Jahre, wo man gewiß zum Fechtboden eilte, wenn ein paar Meister oder Senioren Kraft und Gewandtheit gegen einander versuchten, so wird niemand in Abrede seyn, daß man bey solcher Gelegenheit Stärken und Schwächen gewahr wurde, die einem Schüler vielleicht für immer verborgen geblieben wären.[6]

3 Katharina Mommsen, Goethe und Diez. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche, Berlin 1961 (= Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1961,4), S. 1.

4 Ebd., S. 14. Vgl. ferner Heinrich Friedrich Diez, Unfug und Betrug in der morgenländischen Litteratur nebst vielen hundert Proben von der groben Unwissenheit des H. v. Hammer zu Wien in Sprachen und Wissenschaften, Halle und Berlin 1815. Der Orientalist Hammer antwortete auf die Vorwürfe seinerseits mit der Schrift: Fug und Wahrheit in der morgenländischen Literatur nebst einigen wenigen Proben von der feinen Gelehrsamkeit des Herrn von Diez zu Berlin, in Sprachen und Wissenschaften, Wien 1816.

5 Mommsen, Goethe und Diez, a. a. O., S. 17.

6 FA I 3/1, S. 273; vgl. WA I 7, S. 224.

Gerade über die Universitätsjahre und seine Zeit als Jurist in Magdeburg – Diez studierte von 1769 bis 1773 Rechtwissenschaften in Halle und trat anschließend eine Stelle als Referendar des Provinzial-Justizkollegiums zu Magdeburg an, wo er schnell zum Kanzleidirektor aufstieg – war bislang relativ wenig bekannt. Diese Lücke schloss dann die 2010 von Manfred Voigts vorgelegte Edition der ›Frühen Schriften‹, die das schriftstellerische Werk von Diez und eine Würdigung der Person für die Jahre zwischen 1772 und 1784 umfasst. Während aus einleuchtenden Gründen seine Rezensionen für die ›Allgemeine deutsche Bibliothek‹ sowie verschiedene kleinere Beiträge für das ›Deutsche Museum‹ und für die ›Berichte der allgemeinen Buchhandlung der Gelehrten‹ nicht in die Ausgabe mit aufgenommen wurden, fehlt gleichwohl jeder Hinweis darauf, dass Diez daneben auch noch Beiträge für ein anderes Literaturjournal verfasst hat, und zwar nicht nur Rezensionen, sondern darüber hinaus zwei längere Abhandlungen. Diese Auslassung erklärt sich im Nachhinein jedoch ganz einfach daraus, dass sämtliche dieser Texte nur mit einer Sigle unterzeichnet sind, die bislang nicht aufgelöst werden konnte, genauer gesagt, mit einer Nummer.

Diese Zeitschrift, für die Diez über drei Jahre hinaus Rezensionen und Abhandlungen lieferte, war die Lemgoer ›Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur‹, die 1772 in Konkurrenz zu Nicolais ›Allgemeiner deutschen Bibliothek‹ von Carl Renatus Hausen und Jakob Mauvillon ins Leben gerufen worden war. Die Mitarbeit von Diez an ihr ist nicht allein wegen der von ihm verfassten Texte interessant, sondern vor allem in Hinblick auf den Personenkreis, mit dem er dadurch in engere Verbindung trat, wodurch sich eine weitere Lücke in seiner Biographie schließen lässt. Von maßgeblicher Bedeutung waren dabei Ludwig August Unzer und vor allem Jakob Mauvillon, die 1771 mit ihrer gemeinsam verfassten Streitschrift ›Ueber den Werth einiger deutschen Dichter‹ wider Gellert für erhebliches Aufsehen gesorgt hatten.[7]

7 [Jakob Mauvillon und Ludwig August Unzer,] Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter und über andere Gegenstände den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel, Frankfurt und Leipzig [d.i. Lemgo], 2 Stücke, 1771–1772. Vgl. die Rezension in den ›Frankfurter gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772‹, S. 117–118 (Nr. XV vom 21. Februar) und S. 781–782 (Nr. XCVIII vom 8. Dezember).

Diez und Unzer waren einander erstmals während ihres Jurastudiums in Halle begegnet. Ludwig August Unzer wurde 1748 in Wernigerode geboren und starb 1774 mit nur 25 Jahren an Schwindsucht. Sein Vater war Leibarzt des Grafen Christian Ernst zu Stolberg und sein Onkel der damals weithin berühmte Arzt Johann August Unzer, der zunächst in Hamburg und später im dänischen Altona praktizierte. Nach dem Studium der Rechte in Halle trat Ludwig August Unzer im Sommer 1771 eine Hofmeisterstelle in Zorge im Harz an und veröffentlichte seine ›Versuche in kleinen Gedichten‹, die eher unbeachtet blieben, während seine »chinesische Nänie«, ›Vou-ti bey Tsin-nas Grabe‹, nach ihrem Erscheinen als Einzeldruck (1772) schon kurz darauf in die ›Poetische Blumenlese auf das Jahr 1773‹ des Göttinger Musenalmanachs aufgenommen und überraschenderweise mehrfach in den Rezensionsorganen der Zeit besprochen wurde. Den einige Jahre älteren Jakob Mauvillon hatte Unzer am Pädagogium in Ilfeld kennengelernt, wo dieser seinen Bruder Johann Christoph und später dann auch ihn in der französischen Sprache unterrichtete.

Die bis heute maßgebliche Quelle, die nähere Auskunft über das Verhältnis der drei Freigeister[8] zueinander – denn so verstanden sie sich ausdrücklich selbst – zu geben vermag, ist der 1801 veröffentlichte Briefwechsel Mauvillons, der auch dessen Korrespondenzen mit Unzer und Diez enthält.[9] Daraus geht hervor, dass sie sich seit Mitte 1770 kannten,[10] und dass Unzer es war, der Diez und Mauvillon zusammenführte. Darüber hinaus erfahren wir, dass Diez seinen Freund Unzer (vermutlich zwischen 1771 und 1772) acht Tage lang und dann noch

8 Der Begriff wurde im 18. Jahrhundert vor allem zur (Selbst-)Charakterisierung derjenigen benutzt, »die ihr Denken radikal von religiösen Vorstellungen befreien wollten«; Günther Gawlick, [Art.:] Freidenker, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, hrsg. von Joachim Ritter, Basel und Stuttgart 1972, Sp. 1062–1063, hier: Sp. 1062.

9 Mauvillons Briefwechsel oder Briefe von verschiedenen Gelehrten an den in Herzogl. Braunschweigischen Diensten verstorbenen Obristlieutenant Mauvillon, ges[ammelt] und hrsg. von seinem Sohn F. Mauvillon, Deutschland [d.i. Braunschweig] 1801, S. 21–68 und 73–139. Die Ausgabe wird im folgenden zitiert als *Mauvillons Briefwechsel*.

10 Vgl. ebd., S. 134.

einmal wenige Wochen vor seinem Tod im Dezember 1773 besucht hat.[11] In einem Brief vom 3. März 1774 gibt er Mauvillon schließlich einen ausführlichen Bericht vom Ableben des gemeinsamen Freundes:

> Unser edle Freund *Unzer* ist am 13 ten Januar Nachts um halb 12 Uhr gestorben. Sein Ende ist still, sanft und ruhig gewesen, so daß selbst seine Mutter, als Augenzeuginn gesagt hat: sie habe noch niemanden eines so sanften Todes sterben gesehen. Aller Justigation und Andringens ungeachtet ist er bei dem Bekenntnisse seiner Philosophie beharrt, und hat auf solche Art seine Ueberzeugung durch seinen Tod besiegelt. Ich weiß das alles sehr genau und richtig, weil mir von einem Freunde aus Wernigerode, Ziegler, der die letzten Tage über in Ilsenburg bei Unzern und seinem Hintritt gewesen, unverfälschte Nachricht mitgetheilt worden ist.[12]

Diez lag sehr viel daran, Unzers Tod als den eines unbekehrbaren Freigeistes in einem positiven Licht darzustellen: »Der Hofprediger Schmidt war im letzten Tage bei ihm, redete vom Christenthum, und erzählte einige Bibelsprüche. – Unzer sagte: er sei längst von der Falschheit der Religion überzeugt gewesen, jetzt sei er zu schwach sich auf Widerlegungen einzulassen, indeß mögte er zu seiner Unterhaltung von der Religion philosophisch reden, aber nicht vor ihm, wie vor einem Kinde, Sprüche auskramen, denn Ueberzeugung zu bewirken, müßte er sich ohnehin nicht einfallen lassen.« Und er setzt hinzu: »Das war Schmidts Sache nicht; er bot nur noch das Abendmahl an; Unzer verweigerte solches durch ein Lächeln, und so ging der Bekehrer von dannen.«[13]

II. Diez' frühe Schriften

Schon in der Studentenzeit begann Diez mit der Abfassung kleinerer Abhandlungen. Seine erste selbständige Schrift, ›Vortheile geheimer Gesellschaften für die Welt. Von einem Unzertrennlichen in der A[mi-

11 Am Ende des Briefes vom 19. Dezember 1773 heißt es: »Diese Nachschrift schrieb ich in Wernigerode, wo ich mit Unzern zum letztenmale zusammengekommen bin, denn einmal mußte es noch geschehen.« (ebd., S. 98)

12 Ebd., S. 100.

13 Ebd., S. 101

citia]‹, erschien 1772 anonym bei Hemmerde in Halle und spielt unmissverständlich auf den Amicistenorden an, eine studentische Verbindung, die aus dem um 1740 gegründeten Mosellanerorden hervorgegangen war und in der sich neben Studenten auch junge Kaufleute und Offiziere des in Halle stationierten Anhalt-Bernburgischen Regiments im Geiste der Freundschaft und Sittlichkeit zusammenschlossen.[14] Bereits in seinem ersten Studienjahr an der Universität Halle war Diez der Amicistenloge Constantia beigetreten, über die er nur Gutes zu berichten weiß.[15] Die Amicisten borgten vom Freimaurerorden »gewisse geheime Devisen, Symbole, Handgriffe, Logen und Logengebräuche, Aufnahmefeierlichkeiten, Eidschwur und sogar auch ein Ordenskreuz […], das bei den feierlichen Zusammenkünften am gelben Bande getragen werden mußte«,[16] um so ihre Attraktivität zu erhöhen.

Ein naheliegender Grund dafür, dass Unzer und Diez diesem Geheimbund beitraten, war vor allem, dass er ihnen die Möglichkeit bot, ihre freigeistige Denkungsart zu entfalten.[17] Auf die Bedeutung eines solchen Bündnisses weist Unzer in einem Brief an Mauvillon hin, in dem er diesen an die »Pflichten des Trutz und Schutzbundes« erinnert, den sie beide »gegen das ganze ehrsame Deutsche Publikum« errichtet hätten,[18] und an anderer Stelle fordert er Mauvillon auf: »Lassen Sie uns […] vom neuen den Bund einer ewigen Feindschaft gegen Thor-

14 Vgl. dazu Bernd Ulbrich, »Der so wunderliche als treffliche Mann …« Das Lebenswerk des Heinrich Friedrich von Diez, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde 11 (2002), S. 117–139, hier: S. 119.

15 Vgl. Manfred Voigts, Heinrich Friedrich Diez. Kanzleydirektor, Freygeist und Freund der Juden, in: Heinrich Friedrich Diez, Frühe Schriften (1772–1784), hrsg. von Manfred Voigts, Würzburg 2010, S. 457–540, hier: S. 462; diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als *Frühe Schriften*, das Nachwort des Herausgebers als *Voigts, Heinrich Friedrich Diez*.

16 Robert Prutz, Aus den Mysterien des 18. Jahrhunderts, in: Deutsches Museum 3 (1853), S. 121–142, hier: S. 136 f. Eine ausführliche Beschreibung des Aufnahmerituals findet sich bei Friedrich Christian Laukhard, Der Mosellaner- und Amicistenorden, Weißenfels und Leipzig 1799, S. 70.

17 Martin Mulsow weist darauf hin, dass in diesen freigeistigen Kreisen die französische sensualistische und materialistische Philosophie vorherrschte und die Prämissen für ein kritisches Denken vorgab; ders., Freigeister im Gottsched-Kreis. Wolffianismus, studentische Aktivitäten und Religionskritik in Leipzig 1740–1745, Göttingen 2007, S. 112.

18 Mauvillons Briefwechsel, S. 26.

heit, Irrthum und Aberglauben schwören. Lassen Sie uns mit einander vereinigen, daß unsre Federn die Stimme der verkannten Wahrheit werden […].«[19] Auch Diez äußert sich in seiner Abhandlung über die ›Vortheile geheimer Gesellschaften für die Welt‹ dahingehend,

> daß ein Bündniß auf den Menschen überhaupt reichen Seegen herabfliessen lasse; es reinigt sein Gefühl; es verbessert seine Kenntniß; es lehrt ihn reines Vergnügen schmekken; es führt ihn stillschweigend zum Tempel aller Tugend; kurz, es bildet wahre Menschen und tugendhafte Männer […]. Unter solchen Anstalten lernt man ohne Gewalt gehorchen; aus Ueberzeugung und Liebe beugt man den Hals unter strengen Gesezzen; brüderliche Ermahnungen fruchten hier bey dem Verbrecher mehr als Strafen, denn diese steuren zwar dem öffentlichen Laster und erzeugen Scheintugenden, Heucheley, Verstellung etc. aber das Beyspiel befördert die Tugend und schützt gegen Uebelthat.[20]

Das Ziel solcher Verbindungen jedoch müsse immer sein, den Menschen glücklich zu machen und ihn moralisch zu erziehen: »Die Erziehung ist es, welche den natürlichen Menschen bildet; sie nimmt ihm das Raue ab und schmückt ihn mit Schönheit; sie macht ihn andern angenehm, und beglükt ihn auf ein Menschenleben.«[21] In diesem Kontext lobt er dann auch das pädagogische Konzept Johann Bernhard Basedows: »Dieser würdige Menschenfreund hat unternommen – vereinigte Kräfte aber müssen seinen Entwürfen nachspühren und sie verbreiten.«[22]

Ein Jahr darauf folgt mit den ›Beobachtungen über der *(!)* sittlichen Natur des Menschen‹ (Halle 1773) eine zweite, nun schon umfangreichere Abhandlung von Diez, die zwar den Untertitel »Erste Sammlung« trägt, von der ein zweiter Band aber nie erschienen ist. Eine so geartete Untersuchung des Gegenstandes müsse, wie Diez fordert, prinzipiell und von Anfang an auf der Erfahrung fußen:

19 Ebd., S. 55.
20 [Heinrich Friedrich Diez,] Vortheile geheimer Gesellschaften für die Welt, von einem Unzertrennlichen in der A…, Halle 1772, in: Frühe Schriften, S. 13–25, hier: S. 16.
21 Ebd., S. 19.
22 Ebd., S. 20.

> Der größte Theil unserer bisherigen Philosophie ist in der That nichts anderes gewesen, als eine Sammlung der Ergüsse, die nach angenommenen Grundsäzzen gebildet waren. Letztere sind meistentheils falsch, weil die Erfahrung an ihrer Erfindung den wenigsten oder gar keinen Antheil hat. Und dennoch beruhet der ganze Mensch auf Beobachtungen. Um diesen müssen wir uns bewerben, sonst ist die abstrakteste Kenntniß uns selbst zur Last und entbehrlich.[23]

Die metaphysische Philosophie wird von ihm als zu realitätsfern kritisiert, und der in der Philosophie überall »*gepriesene Sieg über Leidenschaften*« ist für ihn nichts weiter als eine »*Chimäre*«.[24] Die eigentliche Pointe seiner Schrift liegt in der Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Sinnlichkeit und Sittlichkeit. »Leidenschaften«, sagt Diez, »haben in der sittlichen Natur ihren Grund.«[25] Die Leidenschaften, zu denen er den Eigennutz, die Wollust und den Ehrgeiz zählt, versteht er als die »ungesuchten heftigen Bewegungsgründe zum Handeln und Leiden«.[26] Diese seien überhaupt nicht negativ zu verstehen, wie es gemeinhin geschehe, sondern positiv, da sie der eigenen Vervollkommnung dienten: der Eigennutz, weil er die Selbstliebe und das Vergnügen mit dem Nutzen verbinde, die Wollust, weil sie die Sinne reize und »immer neue angenehme Spannungen in den Nerven [erzeugt]«[27] und für Abwechslung sorge, der Ehrgeiz, weil er dem Müßiggang spotte und den Menschen zu höchsten Taten ansporne. Bemerkenswert ist, wie Diez sich hier für die Entfaltung dieser Leidenschaften ausspricht und sich dabei gegen jegliche religiöse und moralische Beschränkung wendet. Damit erweist er sich durch und durch als ein rigoroser Aufklärer, für den die Vernunft stets »*in sinnlichen Vergnügen die Oberhand behaupten*« müsse,[28] und er ist von Grund auf davon überzeugt, »daß *Freundschaft und Geschlechtsliebe den Menschen bessern*«.[29]

23 Heinrich Friedrich Diez, Beobachtungen über der sittlichen Natur des Menschen. Erste Sammlung, Halle 1773, in: Frühe Schriften, S. 27–92, hier: S. 29.
24 Ebd., S. 39; im Original kursiv.
25 Ebd., S. 40.
26 Ebd., S. 41.
27 Ebd.
28 Ebd., S. 51; im Original gesperrt.
29 Ebd., S. 87; im Original gesperrt.

In den etablierten Gelehrtenkreisen stieß die Schrift allerdings, wie nicht anders zu erwarten war, auf Ablehnung und Unverständnis. Die ›Allgemeine deutsche Bibliothek‹ als ihr Hauptvertreter kommentierte sie lakonisch-abwertend mit den Worten: »Könnte Hr. Diez indessen bey Gelegenheit etwas besseres schreiben, als solches höchstunverdauliches Geschwätz, wie diese Bogen enthalten, so wird es für ihn und für seine Leser besser seyn.«[30] Völlig konträr dazu fällt dagegen das Urteil der in Lemgo verlegten ›Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur‹ aus, deren Rezensent in der Abhandlung ein neues Denken zu erkennen meint, das »das Wort Pflicht aus der Wissenschaft der menschlichen Glückseligkeit ausmerz[e]« und den Relativismus des Wahren und Guten feiere:

> Schriften von der Art, wie vorliegende *Beobachtungen*, können mehr dazu beitragen, eine solche Denkungsart hervorzubringen und auszubreiten, als alle strenge Sittenpredigten mit dem ganzen leichten Gefolge ihrer Gegner, der Vertheidiger einer weichlichen, erotischen Moral, die höchstens in Monarchien erträglich seyn kan.[31]

1774 veröffentlicht Diez dann seinen ›Versuch über dem *(!)* Patriotißmus‹, dem ein Jahr später die Abhandlung ›Der Stand der Natur‹ folgen sollte, in der sich, so Voigts, ein Pessimismus bemerkbar macht, der dieses Buch deutlich von den anderen unterscheide.[32] Gleich zu Beginn heißt es dort:

> Ich schildere den Sittenzustand von einer Seite, wo er ins Schlechte und Elende fällt. Ich bin aber keiner von den klagenden Schriftstellern, die uns mit Thränen die Gottlosigkeit unsrer Zeiten vorstellen, und so zudringlich ihre Sittenlehren ausbieten. Meinetwegen drehe sich die Welt, wie sie will. Die Bahn ist ihr schon vorgezeichnet. Fromme Wünsche hab ich nicht. Zu Verbesserungen bin ich nicht berufen.[33]

30 Allgemeine deutsche Bibliothek, Anhang zum 13.–24. Bd., 2. Abt., 1777, S. 939. Der Rezensent ist Isaak Iselin (1728–1782).

31 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 4. Bd., 1773, S. 197.

32 Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 473.

33 [Heinrich Friedrich Diez,] Der Stand der Natur, [Lemgo] 1775, in: Frühe Schriften, S. 115–144, hier: S. 115.

Im Gegensatz zu der vorherigen sei, so wiederum Voigts, diese Schrift jedoch »klarer und systematischer« abgefasst und damit weit philosophischer als die vorangegangenen.[34] Gegen Hobbes' Vorstellung vom ›Stand der Natur‹ als einem Kriegszustand wendet Diez ein, dass Naturvölker wie die Lappländer und Kamtschadalen keine Kriege führten,[35] während er mit Rousseau im Hinblick darauf nur »wenig zu streiten« habe.[36] Der Rousseauschen Theorie über den Ursprung der Sprache allerdings vermag Diez nicht zuzustimmen:

> Dieser Weltweise setzt den Stand der Natur in ein Weltalter, wo die Menschen ohne Sprachen, ohne Sitten, ohne Besitzthum, ohne Gesetze und Oberhaupt, jeder für sich, doch ruhig, friedlich und glücklich neben einander lebten, und blos als Thiere, vielleicht auf Vieren kriechend, ihrem Instinkt folgten. Er glaubt, daß durch eine besondre Revolution die Sprache unter ihnen erfunden, die Zusammenbegebung durch Verträge beschlossen, und hiermit der natürliche Stand aufgehoben worden. Ich sollte meynen, daß auf dem Erdball nie eine solche Epoche gewesen sey. Historische Nachrichten davon sind nicht da; und nach dem Zusammenhang und Wesen der Dinge läßt sich dergleichen nicht denken: Menschen ohne Sprache! […] Indessen da uns weder *Rousseau*, noch *Condillac*, noch *Herder* den Ursprung der Sprache begreiflich gemacht haben: so glauben wir, daß sie nie einen ersten Ursprung gehabt habe; und dieser unser Glaube stützt sich noch auf andre Argumente, die eben nicht ungegründet seyn mögen.[37]

34 Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 474.

35 Diez, Der Stand der Natur (Anm. 33), S. 121.

36 Ebd., S. 123. – In einer Rezension der ›Hallischen neuen gelehrten Zeitungen‹ heißt es diesbezüglich: »Der uns unbekannte Hr. Verf. streitet sich mit Hobbes, Grotius, Pufendorf, Wolf und anderen über ihre Begriffe vom Stande der Natur tapfer herum, und will Rousseaus Begrif der Wahrheit und seinen Begrif gemässer halten. Man sieht aus dem Ganzen, daß der Herr Verf. ein Mann [ist], der über seine Gegenstände zu denken sich gewöhnt hat, und man trift unter seinen Gedanken allerhand gute und nicht gemeine Bemerkungen an. Allein es fehlt noch an der Präcision und genugsamen Bestimmung der Gedanken, woran vielleicht die Lebhaftigkeit, die in solchen Materien nicht gern Statt hat, und welche der Herr Verf. sehr in seinem Ausdruck sucht, Schuld ist.« (10. Bd., 88. Stück, 1775, S. 704)

37 Diez, Der Stand der Natur (Anm. 33), S. 123 f.

Im Verlauf seiner Beweisführung beruft sich Diez auf den Arzt und Geologen Georg Christian Füchsel (1722–1773) und dessen ›Entwurf zu der ältesten Erd- und Menschengeschichte, nebst einem Versuch, den Ursprung der Sprache zu finden‹.[38] Füchsel hatte sich, so Voigts, der Problematik gestellt, dass sich »historisches Denken und konsequenter Sensualismus nicht problemlos vereinbaren lassen«,[39] woraus Diez dann die Notwendigkeit einer »Vernunftkritik« abgeleitet habe, die ganz gegen die »Universalmonarchie des europäischen Verstandes« gerichtet war,[40] und mit der er auch eine grundsätzliche Kritik an jeglicher Form von Religion verband.[41]

Ebenso scharf fällt sein Urteil über die ›aufgeklärte‹ Gesellschaft aus, der er sittlichen Verfall, Gier nach Luxus und Ungerechtigkeit vorwirft. Auch Aufklärung, Wissenschaft und Kultur seien nicht imstande, hier eine Abhilfe zu schaffen:

> Mit der Bearbeitung der Wissenschaften und mit der Kultur der Künste sind Laster und Bosheiten unmittelbar gegattet, weil sie sich gegen einander wie Wirkung und Ursache verhalten. Wenn die Vernunft den höchsten Gipfel ihrer Vervollkommnung erreicht haben wird, denn wird auch die Sittenverderbniß zur äusersten Stufe des Greuels gestiegen seyn. Es läßt sich also bey aufgeklärten Zeiten niemals eine Periode gedenken, wo der Frevel einen Stillstand machen, und Tugend und Redlichkeit allgemein herrschen würden.[42]

Der Rezensent der ›Allgemeinen Deutschen Bibliothek‹ vertritt in seiner Beurteilung des Buches die Meinung, dass in dieser »sceptischen Schrift« der Verfasser »alle absolute Gewißheit« verwerfe,[43] und auch Voigts erkennt in ihr eine »radikale Kritik der Gesellschaft«, die zwar

38 Anonym erschienen in Frankfurt am Main 1773.

39 Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 475.

40 Diez, Der Stand der Natur (Anm. 33), S. 127.

41 Voigts kommentiert: »Viel deutlicher durfte man damals nicht werden, wenn man den Religionen und Gottesvorstellungen gegenüber kritisch bis ablehnend gegenüberstand, die wirkliche Meinung von Diez ist daher zwar zu vermuten, nicht aber aus dem Wortlaut zu beweisen.« (Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 477)

42 Diez, Der Stand der Natur (Anm. 33), S. 137.

43 Allgemeine deutsche Bibliothek, Anhang zum 25.–36. Bd., 2. Abt., 1780, S. 1054. Rezensent ist der Lübecker Professor Johann Bernhard Koehler (1742–1802).

nicht einzig sei, aber »sicher extrem«, und resümiert: »Der Unterschied zu den nur zwei Jahre vorher erschienenen ›Beobachtungen über der sittlichen Natur des Menschen‹ ist offensichtlich. Er lässt sich direkt nachvollziehen in der unterschiedlichen Beurteilung der Wollust.«[44] Während Diez zwei Jahre zuvor die Wollust noch als eine positive Leidenschaft bewertet hatte, die als eine Voraussetzung von Glück und Genialität zu betrachten sei, so war er jetzt der Ansicht, dass der Mensch »zu schwach [sei], über [seine] Bedürfnisse zu herrschen«.[45]

Der Forschung ist diese Kehrtwende des Verfassers ein Rätsel. »Wir haben keine Dokumente,« so heißt es bei Voigts, »die den Gesinnungswandel, den Diez zwischen 1773 und 1775 vollzog, erklären können«. Auffallend sei in diesem Kontext aber, dass Diez »fünf Jahre nichts veröffentlichte«, was den Gedanken nahe lege, »dass er sich in dieser Zeit – sei es durch eigene Überlegungen und Studien, sei es durch brieflichen oder direkten Kontakt mit Freunden – über diese Widersprüche klar werden wollte, bevor er wieder vor die Öffentlichkeit trat«.[46]

III. Der Briefwechsel mit Mauvillon

Der Briefwechsel mit Mauvillon fällt nun seinerseits exakt in diese offenbar kritischen Jahre zwischen 1773 und 1775 und ist allein schon deshalb eine erstrangige Quelle, die Aufschluss über den von Voigts konstatierten Sinneswandel bei Diez gibt. Jakob Mauvillon, 1743 als Sohn des aus Frankreich eingewanderten Hugenotten Eléazar Mauvillon in Leipzig geboren, war von 1766 bis 1770 am Pädagogium in Ilfeld tätig. 1765 trat er erstmals mit dem ›Versuch einer Übersetzung der Briefe der Marquisin von Sevigne‹ schriftstellerisch in Erscheinung und legte ein Jahr später mit den ›Freundschaftlichen Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft‹ eine eigenständige Schrift vor, der 1768 dann in französischer Sprache die ›Paradoxes moraux et littéraires‹ folgten, aber erst die oben schon erwähnten, zusammen mit Ludwig Unzer verfassten »Dichterbriefe« sorgten für wirkliches Auf-

44 Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 479.
45 Diez, Der Stand der Natur (Anm. 33), S. 135.
46 Voigts, Heinrich Friedrich Diez, S. 480. Vgl. dazu jedoch einschränkend im folgenden Anm. 97 und 98.

sehen unter den Literaturkritikern und Kunstrichtern. Zwar hatte sich Mauvillon schon früh für eine militärische Laufbahn entschieden, doch musste er aufgrund einer Wirbelsäulenverkrümmung auf eine angestrebte Teilnahme am aktiven Dienst verzichten und deshalb auf die Lehrtätigkeit ausweichen. So wurde er 1771 Professor für Militärwissenschaften und Kriegsbaukunst am Collegium Carolinum in Kassel, bevor er dann 1784 wieder nach Braunschweig übersiedelte, wo er einst studiert hatte, um dort, nunmehr zum Major befördert, die Stelle eines Professors für Kriegswissenschaften am gleichnamigen Collegium einzunehmen. Größere Bedeutung erlangte Mauvillon dann vor allem als Staatsrechtler und Ökonom, als enger Vertrauter von Mirabeau und als Vertreter des Physiokratismus.

Seinen ersten Brief an Mauvillon hatte Diez am 30. Mai 1773 verfasst. Wie Mauvillons Antwort ausfiel, ist uns nicht bekannt, doch im zweiten Brief, den Diez im Oktober abschickte, legte er, offenbar vom Adressaten dazu aufgefordert, sehr ausführlich seine philosophischen Überzeugungen dar:

> Sie sind Philosoph. Ich lerne es auch zu sein. Sie sind ungläubig und ein Jünger natürlicher Vernunft. Ich bins auch. Was wäre hier noch Noth, um einander den Segen geben zu dürfen? In Wüsten wird uns ein Blutfremder der beste Freund. Also willkommen werther Mauvillon! Daß ich Ihnen in unbevölkertem Lande, auf Trümmern des Völkerglaubens begegne. […] Denn mein System ist arg, und kehrt die Gestalten meist aller Dinge um. Ich stehe weit unter den Naturalisten. Ich glaube gar nichts und leugne alles. Nichts achten. Der Skepticismus ist meine Lehre. Geringfügigkeit aller Dinge, die Summe meiner Sätze.[47]

In seinen Briefen spricht Diez direkt aus, was er sich in den Schriften nicht zu sagen getraut. Der radikale Skeptizismus, die Umkehrung der Werte und das Bekenntnis, alles zu leugnen, lässt einen Denker ahnen, der in einigen Zügen bereits Gedanken der Philosophie Nietzsches vorwegnimmt:

> Ueber den Menschen, über die wirkende Ursache seines Denkens, über das, wenn an ihm Moralität sein soll, und deren Ursprunge habe

47 Mauvillons Briefwechsel, S. 77.

> ich verschiedentlich nachgedacht; alte mit neuen Meinungen vorgenommen, und solche untersucht. Aber keine that mir Genüge. Endlich verfiel ich auf ein System, welches mir die Sache zu erklären schien. Meine Meinung ist natürlicherweise Materialismus, doch letzterer von ganz besonderer Art.[48]

Um den Materialismus geht es auch in anderen Briefen an Mauvillon, in denen sich Diez mit einer Vielzahl von Fragen beschäftigt, so z. B., ob es Nervensäfte oder Gehirnzellen seien, die zum Denken anregten, ob sich das Denken aus der Bewegung sogenannter Seelenorgane erklären ließe, wie groß der Einfluss der Sprache auf das Denken und von welcher Art unsere Wahrnehmung sei usw.[49] Gleichzeitig berichtet Diez von seiner festen Überzeugung, mit diesem Materialismus »etwas neues erfunden zu haben«,[50] was er auch Unzer mitgeteilt habe, aber nur, um von diesem zu hören, dass der gemeinsame Freund Mauvillon bereits auf ein solches System ›verfallen‹ sei und dies in seinem Werk ›Système sur la nature humaine‹ ausgeführt habe.[51] Da uns nur die von Diez verfassten Briefe vorliegen, wissen wir nicht, wie und was Mauvillon auf die Frage seines Korrespondenten geantwortet hat.

Seinem dritten Brief, datiert mit dem 19. Dezember 1773, legte Diez dann drei Schriften bei, und zwar die ›Beobachtungen über der sittlichen Natur des Menschen‹, den ›Versuch über dem Patriotismus‹ und außerdem eine Abhandlung über den Verfall der Religion,[52] wobei er hinzufügt: »Der Verfasser der letztern trägt kein Bedenken, sich Ihnen als seinen Freund zu nennen, aber andern will und muß er unbekannt bleiben.«[53] Bei der zuletzt genannten Schrift handelt es sich um die

48 Ebd., S. 79.

49 Vgl. den dritten Brief, ebd., S. 82–99.

50 Ebd., S. 79.

51 Der korrekte Titel lautet ›Méditations sur la nature humaine‹. Das Buch sollte zwar 1772 erscheinen, konnte aber, weil der Schreudersche Verlag in Amsterdam bankrott ging, nicht mehr gedruckt werden; vgl. Jochen Hoffmann, Jakob Mauvillon. Ein Offizier und Schriftsteller im Zeitalter der bürgerlichen Emanzipationsbewegung, Berlin 1981 (= Historische Forschungen 20), S. 69.

52 Bei den ersten beiden Schriften handelt es sich um die oben bereits erwähnten ›Beobachtungen über der sittlichen Natur des Menschen‹ (Halle 1773) und den ›Versuch über dem Patriotißmus‹ (Frankfurt und Leipzig 1774), dessen Erscheinen vom Verlag auf die Ostermesse 1774 vordatiert worden war.

53 Mauvillons Briefwechsel, S. 93.

1773 anonym in der Meyerschen Buchhandlung zu Lemgo erschienene und Voigts entgangene ›Philosophische Abhandlung von einigen Ursachen des Verfalls der Religion‹,[54] als deren Verfasser sich Diez hier Mauvillon gegenüber offen zu erkennen gibt. Im weiteren Verlauf des Briefes kommt er dann zunächst auf die als erste erwähnte Beilage zu sprechen:

> Was die Beobachtungen über die sittliche Natur des Menschen betrifft: so habe ich bei mir angestanden, ob ich Sie Ihnen schickte, weil ich fürchtete, Sie mögten mich darnach beurtheilen, und meiner lachen, welches ich gern vermiede. Indessen da ich meinen Zweck erreichen kann, wenn ich Ihnen zuvorkomme, um mein eigenes Urtheil darüber hersetze: so empfangen Sie solche beigehend. Die ganze Schrift ist weder gesotten noch gebraten, ohne Zusammenhang und Ausführung. Ich schrieb sie damals um zu schreiben, eine Absicht, die ich eben nicht verwerfe. Ich schrieb als Naturalist, der nicht gern alle Religion vergessen wollte, und doch sein System nicht zur Evidenz bringen konnte.[55]

Deutlich artikuliert sich in diesen Worten schon ein Sinneswandel, der von Diez selbst als eine Art Reifeprozess dargestellt wird. Er entschuldigt sich ausdrücklich dafür, dass sein Elaborat dem Briefpartner wohl wenig geistreich erscheinen möge, weil er sich zum Zeitpunkt der Abfassung einzig von seinen Empfindungen und Gefühlen habe leiten lassen:

> Deshalb sprach ich zuweilen von einem andern Leben, von einigen Naturgesetzen etc. von Dingen, wovon ich kein Wort mehr glaube. Die Schrift ist jetzt in meinen Augen einfältig, obgleich noch einfältigere in der Welt existieren, sie ist voll von engbrüstiger Empfind-

54 Erschienen 1773 bei Meyer in Lemgo. Ein Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek Bern mit der Signatur ZB Fg: Ba 69:2. Zum Erscheinungsort vgl. Universal-Catalogus der Bücher welche in der Meyerschen Buchhandlung zu Lemgo zu haben sind, 1. Theil: A–M, Lemgo 1783, S. 15; ebenso: Vollständiges Verzeichnis der Bücher, welche um beygesezte Preise zu haben sind bey sel. Abraham Vandenhoecks Witwe, Universitätsbuchhändlerin zu Göttingen, Erster Theil, Göttingen 1785, S. 15. – Eine Neuausgabe dieser Schrift wird von mir derzeit vorbereitet.

55 Mauvillons Briefwechsel, S. 93 f.

> samkeit und affectirten Gefühle, und was das ärgste an ihr ist, sie will den göttlichen Rousseau einer tadelhaften Härte beschuldigen. Indessen kann ich so gerecht sein, und sagen, dass ich in allem damals die Wahrheit redete, weil meine Ueberzeugung so beschaffen war.[56]

Damit verteidigt Diez seinen Standpunkt zunächst einmal analog zu Rousseau mit dem Argument, dass er ehrlich und unverfälscht die von ihm gefühlte Wahrheit zum Ausdruck gebracht habe. Inzwischen sei jedoch eine Veränderung eingetreten und sein Denken habe klarere Formen angenommen, womit sich auch die damals geäußerten Ansichten und Behauptungen relativiert hätten. Über die Wahrheit von einst heißt es:

> Jetzt ist diese alles Gegentheil, ich finde aber an sich betrachtet, darin keinen Grund, mich jetzt für klüger oder besser zu halten, denn ich habe mich bloß geändert. Inzwischen sind diese Begriffe relativ, und man ist gewohnt alles nach seiner Idee, entweder für gut oder schlecht zu schätzen.[57]

Zugleich versichert er Mauvillon, »niemals wieder solche Betrachtungen schreiben« zu wollen; ihm liege vielmehr daran, ein »politisches Werk« abzufassen, »welches die Einrichtung eines Staats, und seine in allen Fächern nöthige Gesetze« zum Gegenstand habe, die, wie er weiter erklärt, »ein reelles Ideal sein [solle], wonach Staaten gebildet werden können«, um schließlich noch hinzuzufügen:

> Was ich einst für vollständige Werke, in Hoffnung auf die Nachwelt zu kommen, ausarbeiten werde, ist schon in meinen Ideen beschlossen. Nur Zeit, Freiheit und ruhiges Leben muß ich haben. Die Broschüren, die ich von Zeit zu Zeit ausgehen lassen will, sollen nur dazu dienen, mich mit den *(!)* Publicum in einiger Connexion zu erhalten.[58]

In den drei Briefen vom März, Juni und August 1774, die sich hauptsächlich mit dem Tod Unzers beschäftigen, werden zugleich erste nihi-

56 Ebd., S. 94.
57 Ebd.
58 Ebd., S. 96 f.

listische Züge sichtbar. Auf Mauvillons Spekulationen über ein Leben nach dem Tode antwortet Diez:

> Halten Sie mich aber unverhörter Sache nicht für einen Barbaren, wenn ich das Geständniss thue, dass ich mich mit Ihrem Wunsche eines künftigen Lebens nicht vereinige. […] Mir ist das Leben keine Wohlthat. Ich wünschte überhaupt nie geboren zu sein. Das eitle, unnütze und unerhebliche aller menschlichen Dinge ist mir gar zu tief eingeprägt.[59]

Im Anschluss daran äußert Diez, abrupt das Thema wechselnd, die Vermutung, dass die Erkrankung Unzers an Schwindsucht möglicherweise darauf zurückzuführen sei, dass er sich wohl schon zuvor in seiner Studentenzeiten mit Syphilis infiziert habe:

> Den Saamen dazu muß er schon früh gefangen haben. […] Seitdem die Christen Amerika zum christlichen Kaufhof, Schwitzkasten und Bethause gemacht haben: ist es freylich ein seltner Fall Cytherens Wälder ungeschlagen durchzuwandern.[60]

Nach Unzers Tod muss Diez eine schwierige Zeit durchlebt haben, an die sich mehrere Monate Krankheit anschlossen, worauf besonders sein letzter Brief vom 18. April 1775 hindeutet. Nachdem er zunächst im Oktober 1773 vier Wochen ans Bett gefesselt war, schwächte ihn eine weitere Krankheit im darauf folgenden Jahr so sehr, dass er von Ende Dezember 1774 bis April 1775 sämtliche Korrespondenzen unbeantwortet liegen lassen musste und dies vielleicht auch wollte.[61]

Der Briefwechsel mit Mauvillon gibt Aufschluss über einen Lebensabschnitt von Diez, über den bislang so gut wie nichts bekannt war. Er wirft ebenso ein Licht auf seine innere psychische Verfassung wie auf seine geistige Entwicklung. Die Briefe zeigen ihn nicht nur als einen

59 Ebd., S. 103 f.

60 Ebd., S. 134. Fritz Mauthner, der Unzer in seiner Geschichte des Atheismus erwähnt, merkt an, dass der Schwitzkasten zu den damals gebräuchlichen Heilmitteln gegen Lues bzw. Syphilis gehörte; Fritz Mauthner, Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande. Vollständige Neuausgabe [hrsg. von Matthias Vettel], Bd. 3, Heppenheim 2010 ([1]1922), S. 451.

61 Vgl. Mauvillons Briefwechsel, S. 138.

unbeirrbaren Skeptiker und radikalen Anhänger des Materialismus,[62] sondern zugleich als einen erklärten Verächter der christlichen Religion. »Ich muß gestehen«, schreibt er über Unzers Tod und dessen Verweigerung des Abendmahls, »daß ich ihn, wider Ihren Rath ermuntert hatte, sich den Ceremonien nicht zu unterwerfen, und es ist auch recht gut, daß ers nicht gethan hat«:

> Der Priester hätte ohnfehlbar, man weiß ja wie es zu gehen pflegt, eine Bekehrungsgeschichte drucken lassen, und das wäre dem Andenken unsers Freundes noch nachtheiliger gewesen. Mögten nur dergleichen Beispiele häufiger werden, und mögten überhaupt die Freidenker sich den Gebräuchen der Kirchen gar nicht unterziehen: so würden dadurch am ersten die herrschenden Meinungen, die sich des Ausschließungsrechts anmaßen, gebrochen und gemildert werden; und darum allein muß es zu thun sein, und nicht um Ausbreitung der Wahrheit, als welche wir noch andere besitzen.[63]

Darüber hinaus gibt der Briefwechsel Hinweise auf zwei verschollene bzw. unterdrückte Schriften des Verstorbenen. Diez erwähnt im sechsten Brief vom 5. Juni 1774 eine zwei Bogen, d.h. 32 Seiten umfassende Schrift Unzers mit dem Titel ›Vermächtnisse für Zweifler‹, die er auf Wunsch des Verfassers weiter ausarbeiten sollte, was jedoch unterblieb. Dessen ungeachtet seien von dem Buch im Herbst 1773 in Amsterdam einige Exemplare in den Druck gegangen, denen dann zu Neujahr 1774 weitere 200 folgen sollten. Ferner heißt es, dass er selbst gemeinsam mit

62 Neben antiken Autoren wie Sextus Empiricus und verschiedenen englischen Philosophen wird auch die oben genannte Abhandlung von Georg Christian Füchsel erwähnt: »Ich fand in dem schmeichelhaften Gedanken, dass mein Beweis von der Ewigkeit der Sprache, wovon ich schon verschiedenes niedergeschrieben, etwas neues seyn würde: allein vor kurzem fiel mir eine Schrift in die Hände, worin ich mit Verwunderung meine Ideen las, worin der grösste Theil mir vorgegriffen ist! Mags seyn! Das Buch ist sehr lehrreich, obgleich abstrakt geschrieben, Sie müssen es zu bekommen und zu lesen suchen und mit mir darüber conferiren. Der Titel ist: *Entwurf zu der ältesten Erd- und Menschengeschichte nebst einen Versuch den Ursprung der Sprache zu finden*. Frankfurt und Leipzig 1773. Ich mögte den Namen des Verfassers wohl wissen.« (ebd., S. 129) Zum mechanistischen und physiologischen Materialismus des 18. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Nieke, [Art.:] Materialismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, hrsg. von Karlfried Gründer, Basel und Stuttgart 1980, Sp. 842–850.

63 Mauvillons Briefwechsel, S. 104 f.

Unzer eine andere Schrift verfasst habe, »welche zwar schon vor seinem Tode unter die Presse gekommen, aber wegen Verzögerung des Verlegers erst in diesem Sommer [d.i. 1774] fertig werden wird«.[64] Doch von ihr fehlt jede Spur, und weder der Titel noch der Verleger sind der Forschung bekannt. Vermutlich hat Diez später selbst dafür gesorgt, dass, sollte das Buch wirklich erschienen sein, die bereits gedruckten Exemplare ausnahmslos vernichtet wurden. Über den Gegenstand dieser Schrift macht er selbst Mauvillon gegenüber nur vage Andeutungen: »Sie werden leicht wissen, wessen Inhalt sie sei«, bemerkt er vorsichtig und fügt hinzu: »Es versteht sich zwar schon von selbst, ich bitte Sie indessen noch bei allen was Ihnen heilig ist, nennen Sie niemals meinen Namen als den Verfasser, denn ich würde die äußerste Gefahr laufen, weil die Schrift gehemmt ist.«[65]

Wie schon oben angemerkt, gibt uns die Korrespondenz mit Mauvillon demnach ebenso neue wie wichtige Einblicke in die Entwicklung von Diez' Denkungsart und in seine philosophischen Vorstellungen, doch endet der Briefwechsel abrupt im April 1775, ohne dass dafür irgend ein Grund bekannt wäre.

IV. Diez als Rezensent der Lemgoer ›Auserlesenen Bibliothek‹

In derselben Zeit, d.h. zwischen 1773 und 1775, war Diez, was der Forschung bislang entgangen ist, als Rezensent für die Lemgoer ›Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur‹ tätig – ein Faktum, das ebenfalls durch die Korrespondenz mit Mauvillon belegt und auch dadurch bestätigt wird, dass Diez zwischen Dezember 1774 und April 1775 ernsthaft erkrankt war,[66] d.h. zeitgleich mit dem anonymen Verfasser der Abhandlung »Vom heutigen Zustande der deutschen Philosophie«, die dieser im sechsten Band der ›Auserlesenen Bibliothek‹ begonnen hatte und dann unterbrechen musste. In einer Fußnote hatte

64 Ebd., S. 119. (Ein Exemplar der ›Vermächtnisse für Zweifler‹ konnte inzwischen von mir in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen nachgewiesen werden.)

65 Ebd., S. 119 f. (Brief vom 5. Juni 1774); »gehemmt« hier in der Bedeutung von ›die Auslieferung der Publikation wurde zurückgehalten, durch Zensur unterdrückt‹.

66 Ebd., S. 138 (Brief vom 18. April 1775).

der Herausgeber der Zeitschrift dazu vermerkt: »Da der Hr. Verfasser der Abhandlung über den Zustand der Philosophie durch Krankheit abgehalten worden ist, die Fortsetzung zu liefern, so wird diese im folgenden Bande erfolgen.«[67] Dank diesem Hinweis und mit Blick auf die Themen, die Diez in seinen Beiträgen behandelt und die sich mit den in den Briefen an Mauvillon angesprochenen überschneiden, wird man wohl endgültig den Schluss ziehen dürfen, dass er und kein anderer der Verfasser der mit der Chiffre 14. unterzeichneten Beiträge ist. Zugeschrieben werden können ihm somit die Rezensionen zum zweiten Band einer deutschen Übersetzung der ›Philosophie der Natur‹ des Franzosen Jean de Sales und zum fünften Band von Voltaires ›Vermischten Schriften‹, ferner zu Carl Renatus Hausens Buch ›Ueber die Nationalvorurtheile‹, zu den ›Gedanken über die verschiedenen Meinungen der Gelehrten vom Ursprunge der Sprachen‹ von Rudolf Wilhelm Zobel sowie zu Johann Gottlieb Schummels ›Übersetzer-Bibliothek‹. Kurze Kommentare lieferte er außerdem zu Johann Heinrich Els' Schrift ›Vom Einflus des Christenthums in das Wohl des Staats‹, zu dessen ›Ermahnung an die Jugend‹ und schließlich zu den anonym erschienenen ›Briefen eines Philosophen an den großen Philosophen‹, die der Graf Cattaneo, preußischer Geschäftsträger in Venedig, verfasst hatte. Ob Diez auch schon vor 1774 für die ›Auserlesene Bibliothek‹ rezensiert hat, entzieht sich unserer Kenntnis, weil in den ersten vier Bänden die Beiträge nicht unterzeichnet sind und ein numerisches Siglen-System erst mit dem fünften Band eingeführt wurde.

Die ihm auf diesem Wege zugewiesenen Rezensionen zeigen Diez als einen unnachgiebigen Kopf mit fest gefassten Meinungen. Zum Buch von Jean de Sales, der in ihm eine Sittenlehre des Menschen einschließlich seiner Pflichten gegenüber Gott und der Gesellschaft entwirft, schreibt er:

> Der Verfasser gehört unter die Zahl der Denker, die auf eignen Schwingen sich zur Schöpfung neuer Ideen erheben. Er schrieb eine Philosophie der Natur, und es glückte ihm, die Natur zu finden. Er spricht von ihr mit gesunder Vernunft, und in einem Tone, der sich

67 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 7. Bd., 1775, S. 681. Das Versprechen einer Fortsetzung seitens des Herausgebers wurde jedoch nicht eingelöst.

> allein für ihre Priester geziemt. In seinem Ausdruck liegt eine gemessene Überlegung, eine hohe Einfalt und eine siegende Stärke, der meist der Uebersetzer selbst nicht entgangen ist. Doch wir dürfen den Verfasser nicht loben. Er selbst fühlt seinen Werth in jenem edlen Bewußtseyn, welches nur niedere Köpfe für eiteln Stolz zu halten pflegen, weil – ihre Flügel nicht bis an die Wolken tragen. So urtheilen wir von einem Man, dessen Meinungen nur in wenigen Fällen die unserigen seyn würden.[68]

Die Geschichte der Seele, die bei de Sales im zweiten Kapitel abgehandelt wird, nennt Diez ein sehr lehrreiches Unterfangen, doch lehnt er den Gedanken der Unsterblichkeit der Seele prinzipiell ab, da die Beweise dafür »blos aus der Moralität hergenommen s[eien]«, und sie ihm ohne metaphysische und »mathematische Evidenzen« weder plausibel noch akzeptabel erscheinen würden.[69]

In seiner Voltaire-Rezension spricht er zunächst mit Hochachtung vom französischen Philosophen über dessen Bedeutung für seine Zeit und für die Zukunft:

> Die Schrift eines Mannes, die schon seit vielen Jahren die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen hat! Er hat frei gedacht und frei geschrieben, und keine Gebetbücher verfertigt. Mehr braucht ein Scribent nicht zu thun, um den Has des altklugen großen Haufens auf sich zu laden. Man sage indessen von *Voltairen* was man will, so wird doch sein Name genant und seine Schriften von Vernünftigen geschätzt werden, wenn seine Glossatoren und Ketzermacher längst vergessen sind.[70]

Dann aber heißt es einschränkend, dass Voltaires Schriften zwar weitreichende Betrachtungen über die Sittenlehre sowie Aufsätze zur Historiographie und Staatsphilosophie enthielten, doch dass man »[b]esondere neue Entdeckungen […] hier nicht erwarten« dürfe:

> Die vornehmsten der darin enthaltenen Bemerkungen mag wol schon mancher unter uns gemacht haben; allein es wird immer angenehm bleiben, sich solches von einem freien Kopfe noch einmal sagen zu

68 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 5. Bd., 1774, S. 186.
69 Ebd., S. 181 f.
70 Ebd., S. 186 f.

> lassen, zumal wenn es Dinge sind, die nicht zu oft wiederholet werden können, und wenn der Schriftsteller die Kunst besitzt, auch bekante Sachen in ein eignes Licht zu stellen. Das erstere glauben wir hier größtentheils zu finden; und das letztere Talent wird man dem Hrn. v. Voltaire nicht absprechen können.[71]

Verbunden damit ist, wenngleich eher beiläufig, eine Kritik an Voltaires Schreibart, indem Diez anmerkt, dass er gerade in Hinblick darauf verschiedentlich »zu wenig Interesse und Eigenheit« gefunden habe, denn an Stelle eines durchdachten Systems liefere Voltaire aufs Ganze gesehen letztlich nichts anderes als Rhapsodien. Trotz dieser durchaus berechtigten Einwände ist das Fazit gleichwohl positiv: »Ueberal zeichnet sich Witz und Laune aus, und überal herscht die Sprache der Menschlichkeit und der gesunden Vernunft, dieser seltnen Gabe, welche die Natur allen Menschen zu versprechen scheint, und mit der doch nur ihre Lieblinge begünstigt werden.«[72]

In die Rezension von Zobels ›Gedanken über die verschiedenen Meinungen der Gelehrten vom Ursprunge der Sprachen‹ im sechsten Band der ›Auserlesenen Bibliothek‹ sind dann eine Reihe von Gedanken eingeflossen, die in der Korrespondenz mit Mauvillon bereits diskutiert worden waren. Zwar kann Diez in Zobels Ausführungen weder etwas Eigenes, geschweige denn Neues finden, doch vertritt er dessen ungeachtet den Standpunkt, dass sie allein schon deshalb »weitläufiger angezeigt werden [müssten], als sie es verdienen, weil sie einen Gegenstand behandeln, dessen man sich itzt vorzüglich annimt, und der für unsre Philosophie in Zukunft noch wichtig werden wird.«[73] Diez spielt hier auf Herders ›Abhandlung über den Ursprung der Sprache‹ an, die, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, von niemand anderem als Mauvillon rezensiert worden war,[74] und die Diez, wie er es in einem seiner Briefe

71 Ebd., S. 187.

72 Ebd., S. 187 f.

73 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 6. Bd., 1774, S. 560.

74 Mauvillons Briefwechsel, S. 79. Gemeint ist die Rezension in der ›Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur‹, 3. Bd., 1773, S. 171–184, die in der genannten Briefstelle Mauvillon zugewiesen wird. Zu Herders Theorie des Sprachursprungs siehe das entsprechende Kapitel über dessen Abhandlung bei Cordula Neis, Anthropologie des Sprachdenkens des 18. Jahrhunderts. Die Berliner Preisfrage nach dem Ursprung der Sprache (1771), Berlin und New York 2003

formuliert, »sehr hoch« schätzt, »weil der Mann [Herder], ob er mich gleich nicht überzeugt, als ein nervigter Philosoph, und nicht wie ein Schulschwätzer raisonnirt«.[75]

In seiner Besprechung erweist sich Diez erneut als materialistischer Denker, der von der Physiologie der Sinne ausgeht, um auf diesem Fundament seine eigene Theorie vom Ursprung der Sprache zu errichten. Im Gegensatz zu Rousseau, der Sprache und Denken »als Correlate« annimmt, halte Zobel an der alten These fest, dass die Menschen auch ohne Worte denken könnten – nur suche man bei ihm vergeblich nach Beweisen, was von Diez, der seinerseits der von Rousseau proklamierten Wechselbeziehung folgt, umgehend kritisiert wird: »Der Mensch bedurfte zu sprechen, um denken zu lernen, und er bedurfte zu denken, um Sprache zu erfinden.«[76] Im Hinblick auf die eigentliche Ursprungsfrage lehnt er Johann Peter Süßmilchs Hypothese einer göttlichen Spracheingebung von vornherein als indiskutabel ab, und auch bei den Denkern der griechisch-römischen Antike hält er sich nicht weiter auf, da man heute »den menschlichen Ursprung der Sprache von ganz andern Seiten und für ganz andre Folgen untersuch[e]«.[77] In Bezug auf Herder teilt er Zobels Ansicht, dass dieser die Erfindung der Sprache durch den Menschen nicht zwingend erwiesen habe; doch sind die Gründe für seine Skepsis bei ihm andere. Im weiteren Verlauf der Rezension befasst sich Diez dann mehr mit Herders Argumenten als mit denen Zobels, und er äußert die Vermutung, dass Herder »dem sprachlosen Menschen Sin[n]arten bei[lege], die selbiger erst haben kan, nachdem er lange Zeit hindurch eine Sprache gelernt hat. […] Die Sphäre des Menschen ist allerdings einförmig, sein Wirkungskreis klein, seine Vorstellung einartig *(!)*, seine Handlung Instinkt: so lange er noch nicht spricht,«[78] woraus der Rezensent den Schluss zieht, dass man den Ursprung der Sprache keineswegs als ein Ergebnis der menschlichen Vernunft bestimmen könne: »Da wir mit Herders Theorie von

(= Studia Linguistica Germanica 67), S. 550–604, ebenso Wolfert von Rahden, Sprachursprungsentwürfe im Schatten von Kant und Herder, in: Theorien vom Ursprung der Sprache, hrsg. von Joachim Gessinger und Wolfert von Rahden, Bd. 1, Berlin und New York 1989, S. 421–467.

75 Mauvillons Briefwechsel, S. 88.

76 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 6. Bd., 1774, S. 563.

77 Ebd., S. 566.

78 Ebd., S. 569.

den Sinnen nicht einig sind: so müssen für uns seine Beweise vom Sprachursprung ihr Gewicht verlieren; denn diesen bauet er hauptsächlich auf jene.«[79]

Diez stellt Herders Theorie vom Ursprung der Sprache allein schon deshalb grundsätzlich in Frage, da sie auf Spekulation und nicht auf Beweise gegründet sei: »Man kan auch über den Spracherfinder niemals mehr als einen Roman liefern, weil man weder philosophisch, noch historisch andeuten kan, in welchem Zustand dieser wundersame Mensch [ohne Sprache] gelebt haben solle.« Außerdem lehre die Erfahrung, »daß die Denkorganen verhärten, wenn nicht frühe Uebung sie schmeidigt; daß dem Menschen die Sprachlernung desto schwerer falle, je älter er wird; daß die Lust zum Denken desto mehr nachlasse, je weniger das Bestreben durch gute Vorbereitung aufgeholfen, und in Lauf gesetzt worden«.[80]

Wer also die Frage nach dem Ursprung der Sprache beantworten wolle, der müsse, so Diez, zuerst herausfinden, wer oder was der Urheber der Sprache gewesen sei. Dazu aber sei eine Wissenschaft vom Menschen notwendig, die seine Natur als sprachfähiges Wesen untersucht, denn die direkte Frage nach dem Ursprung der Sprache, die die menschliche Natur außer Acht lasse, gehe von völlig falschen Prämissen aus: »Man wil uns die innere Genesis des ersten Worts zeigen, man legt dem Erfinder innere Sprache bei, und müste sie ihm auch bei seinem Unternehmen beilegen. Allein man hat noch nicht analysirt, wie innere Sprache entstehe?« Für Diez ist jene »innere Sprache« nichts anderes als »die Tochter der äußern Sprache« und ehe man diese nicht erfasst und beschrieben habe, könne man nichts über die innere sagen: »Wenn ein Mensch dem andern die Sprache nicht ablernt: so lernt er nie Sprache.«[81] Gerade diesem Text ist anzumerken, wie geschickt Diez seine Buchbesprechungen dazu nutzt, die ihm eigenen Ansichten über den behandelten Gegenstand zu entwickeln und vorzubringen.

Bemerkenswert an der Rezension von Hausens ›Ueber die Nationalvorurtheile‹ ist der Umstand, dass Diez hier den Mitbegründer der Zeitschrift, für die er rezensiert, von der Kritik nicht ausnimmt. Zwar

79 Ebd., S. 571.
80 Ebd.
81 Ebd., S. 572.

bleibe, so heißt es dort, das Buch immer noch interessant und lehrreich, doch wie es dem Untertitel nach ein »Buch für alle Stände« sein solle, wolle er »den Lesern anheim stellen [zu entscheiden], und […] nur wünschen, daß man durch eitle Titel das Publikum zu blenden aufhören möge«.[82] Ob hier der Grund für die Beendigung seiner Mitarbeit an der ›Auserlesenen Bibliothek‹ zu suchen ist (im siebten Band wird nur noch ein Beitrag von ihm erscheinen), muss jedoch offen bleiben.

Neben den genannten Rezensionen verfasste Diez auch die beiden längeren Abhandlungen ›Von dem Zustande der Rechte in Deutschland‹ im fünften Band der ›Auserlesenen Bibliothek‹ und ›Vom heutigen Zustande der deutschen Philosophie‹ im darauf folgenden sechsten Band, verbunden mit der Ankündigung, dass letztere im achten Band fortgesetzt werde, was jedoch, wie oben bereits erwähnt, nicht geschah. Diez beendet in dieser Zeit nicht nur seine Mitarbeit an der Lemgoer ›Bibliothek‹, auch der Briefwechsel mit Mauvillon bricht plötzlich ab – der letzte Brief von Diez ist mit dem 18. April 1775 datiert, was den Herausgeber des Briefwechsels, Mauvillons Sohn, zu folgender Anmerkung veranlasste:

> Dieses ist der letzte Brief dieser gewiß interessanten Sammlung von Herrn Diez. Auf welche Art der Briefwechsel unterbrochen ist, weiß ich nicht. – Wahrscheinlich war die neue Laufbahn welche Diez einschlug Schuld daran – denn sie führte ihn von dem Europäischen Schauplatz ab.[83]

Was die »neue Laufbahn« betrifft, so wurde Diez aber erst im Juni 1784, also neun Jahre später, als preußischer Chargé d'affaires nach Konstantinopel geschickt. Fest steht, dass er seit 1773 Referendar in Magdeburg war und einige Jahre später zum Kanzleidirektor befördert wurde. Wie sich aber interessanterweise dem Text der ›Philosophischen Abhandlung von einigen Ursachen des Verfalls der Religion‹ von 1773 entnehmen lässt, war Diez offenbar bereits zu diesem sehr frühen Zeitpunkt zu dem Entschluss gekommen, gezielt auf eine Beamtenlaufbahn in preußischen Diensten hinzuarbeiten. Darauf deuten insbesondere die Erwähnung des Orients, d.h. Konstantinopels, hin sowie die wiederholten Anspielungen auf die Rolle, die er dem Staat in diesem Buch

82 Ebd., S. 512.
83 Mauvillons Briefwechsel, S. 137 f.

zuweist.[84] Alles, was die Verfolgung dieser Pläne hätte behindern können, musste deshalb beizeiten verdeckt bzw. beendet werden – und dazu gehörte wohl auch der Briefwechsel mit dem in der literarischen Öffentlichkeit keineswegs unumstrittenen Mauvillon.

V. Drei Rezensionen zu Diez' eigenen Schriften in der ›Auserlesenen Bibliothek‹

Die in der Lemgoer ›Auserlesenen Bibliothek‹ erschienenen Besprechungen zu den von Diez selbst verfassten Schriften sind nicht nur der Rezensenten wegen, sondern auch inhaltlich von Interesse, allein schon deshalb, weil sie sehr deutlich zeigen, wie sehr sich das Spektrum der Themen, mit denen Diez sich in seinen Schriften im Laufe der Zeit befasste, nach und nach, ganz offensichtlich pragmatischen Überlegungen folgend, verschoben hat, ohne dass der Verfasser jedoch einmal bezogene Positionen wirklich aufgegeben hätte. Die 1773 veröffentlichten ›Beobachtungen über der sittlichen Natur des Menschen‹ wurden von Ludwig August Unzer im vierten Band der ›Auserlesenen Bibliothek‹ besprochen.[85] Unzer beginnt seine Ausführungen mit einer poetischen Analogie:

> Es ist der Moral gegangen, wie der Religion im ›Mährchen von der Tonne‹. Man hat ihr nach Belieben verschiedene Formen gegeben. Bald muste sie im gravitätischen Gallakleide, und in einer Knotenperücke, bald im leichten coischen Gewande, die Haare mit Rosen durchflochten, bald in Stiefeln und Sporen, mit der Hezpeitsche in der Hand erscheinen. Der Weise hat zu allen Zeiten den verschiedenen Abänderungen zugesehen, und mit seinem Cicero das *decorum*, *utile* und *honestum* beobachtet, ohne viel darüber zu grübeln.[86]

84 [Heinrich Friedrich Diez,] Philosophische Abhandlung von einigen Ursachen des Verfalls der Religion, Lemgo 1773, S. 19 und 40 f.

85 Dass die mit zwei Sternchen unterzeichnete Rezension von Unzer stammt, geht ebenfalls aus dem Briefwechsel mit Mauvillon hervor; vgl. Mauvillons Briefwechsel, S. 52.

86 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 4. Bd., 1773, S. 194.

Was aber kann als Leitgedanke einer zeitgemäßen Moral angesehen werden? Entsprechen würde ihr wohl, so Unzer, dass alle »Begriffe blos *relativ* [seien], und das sogenante Algemeine und Absolute nur unter großen Einschränkungen angenommen werden k[önne]«. Ein System der Moral, das von diesem Punkt ausginge, so meint er, »würde gewisse neue Aussichten eröffnen, die ganz belustigend und unterhaltend für den kalten Beschauer der Dinge wären«.[87]

Aufs Ganze gesehen lobt der Rezensent die unkonventionelle Herangehensweise des Verfassers. Vor allem rechnet er ihm positiv an, dass der Moral »ihre finstre, traurige Miene« genommen wird, und sie nicht mehr allein als Pflichtübung angesehen werde:

> Last es uns also wagen! Last uns das Wort Pflicht aus der Wissenschaft der menschlichen Glückseligkeit ausmerzen. Last uns die Moral aus ihrer einzigen wahren Quelle, aus der Selbstliebe herleiten. Last uns den Grundsatz: Gut ist, was unsern Zustand verbessert; böse, was ihn verschlimmert: last ihn uns zur einzigen Regel der Moral machen. Last uns endlich gestehen, daß sich weder über Güte, noch Warheit, noch Glück etwas positives bestimmen lasse, daß diese Begriffe durchaus relativ, uns aber deshalb nicht minder heilig, schätzbar und reel sind. Alsdenn und erst alsdenn wird die Moral aufhören, eine Chimäre zu seyn; sie wird ins praktische Leben übergehn; der Jüngling wird sie nicht mehr aus Dichtern lernen wollen; nicht mehr in Folianten wird der Gelehrte sie suchen; sie wird die Wissenschaft der *Klugheit* werden, die ganze Welt interessiren, (denn Klugheit ist die Kentnis der Glückseligkeit und ihrer Mittel) eine gemeinschaftliche Sache der Geselschaft werden, und nicht mehr wie bisher Studium, sondern ein neu eröfneter Handlungszweig der Vernunft im algemeinen seyn.[88]

Unter Berufung auf die antiken Philosophen fordert Unzer schließlich sogar, jegliches sittliche Gefühl über Bord zu werfen:

> Die Themistokles und Leonidas kanten es nicht! Selbst die weichern und feinern Alcibiades, Perikles, Scipione und Luculle wusten nichts davon! Höchstens träumte Plato etwas ihm ähnliches; es war aber

87 Ebd., S. 194 f.
88 Ebd., S. 196 f.

nur Traum. Sokrates, er, der so gern die Moral praktisch machen wolte, bediente sich des Weges der Vernunft. Des Weges bedienten sich Plutarch, Cicero und der große Seneka, ob man ihn gleich anfängt, durchgehends für einen leeren Wäscher auszuschreien, vermuthlich weil man unfähig ist, ihn mit den rechten Augen zu lesen. Tugendermahnungen im Geschmack eines Gellerts gefallen algemein; ich mögte doch wol wissen, was sie gründlicheres enthielten, als Senekas Schriften, die wenigstens mehr den Geist erheben, als alle unsre Erbauungsschriften.[89]

Eine weitere Besprechung, diesmal zum ›Stand der Natur‹ (1775), findet sich im 9. Band der Lemgoer ›Bibliothek‹, unterzeichnet mit der Sigle 23, hinter der sich der Braunschweiger Geistliche Christian Günther Rautenberg (1728–1776) verbirgt.[90] Rautenberg bespricht die Abhandlung sehr wohlwollend, referiert die seiner Meinung nach wichtigsten Gedanken, auch wenn er nicht allem zustimmen kann, und lobt den Stil des Verfassers, der »so unterhaltend und hinreißend« schreibt, »daß man ihm gerne zuhört und sich beinahe nicht überreden kan, ihn zu unterbrechen«. Als Theologe kann er die von Diez geäußerten Ansichten in vieler Hinsicht nicht teilen, vor allem, wenn dieser den Ursprung der Welt und des Menschen, wie ihn die Bibel berichtet, leugnet oder wenn er die unveränderlichen Prinzipien des Naturrechts bestreitet; doch auch, wenn er hier mit dem Verfasser nicht übereinkommen kann, gibt er dessen Schrift dennoch »den Ruhm, daß sie bündig, und in allem Betracht lesenswürdig« sei.[91]

Die dritte der hier in Betracht kommenden Rezensionen stammt von Christian Wilhelm Dohm (1751–1820). Im 19. Band der ›Auserlesenen Bibliothek‹ bespricht er den ersten Band des ›Archivs Magdeburgischer Rechte‹, den Diez 1781 auf eigene Kosten drucken ließ. Dieser hatte sich inzwischen ganz auf die Rechtsgeschichte spezialisiert und war gewissermaßen ein juristischer Archivar geworden, der nichts mehr vom Engagement und Enthusiasmus des einstigen Freidenkers zeigte. Dohms

89 Ebd., S. 200 f.

90 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 9. Bd., 1776, S. 182–191. Rautenbergs Mitarbeit an der Lemgoer ›Bibliothek‹ wird dort nach seinem Tod im Februar 1776 öffentlich gemacht (vgl. ebd., S. 675). Die Sigle 23 wird danach nicht weiter verwendet.

91 Ebd., S. 191.

Beurteilung ist, ganz im Gegensatz zu der Unzers, in ihrem Ton nüchtern und objektiv, aber nichtsdestoweniger wohlwollend : »Hr. Diez […] liefert hier ein Werk, durch welches er die Rechte seines Vaterlandes auf eine solche Art erklärt und entwickelt, die nicht nur für einheimische, sondern auch auswärtige Leser lehrreich und interessant ist,« heißt es gleich zu Beginn.[92] Diez habe in seinem Buch genau das verwirklicht, was er zuvor in seiner Abhandlung »Von dem Zustande der Rechte in Deutschland« noch als ein Desiderat herausgestellt und als Manko angeprangert hatte: »Der unvolkommene Zustand unserer Rechtswissenschaft kan von den Rechtsgelehrten nicht ausgebessert werden«, hieß es dort. »Diese können weiter nichts thun, als etwa Materialien zum neuen bessern Gebäude zusammenzufahren, dahin gestelt! ob davon weiter Gebrauch gemacht werden wird oder nicht.«[93]

Über die Absicht und den Plan des Werkes heißt es in der Rezension, dass Diez »die Magdeburgische Policeiordnung von 1688 (das Haupt-Landes Gesez) insoweit sie Justiz-Gesetze in sich faßt, commentiren, und besonders auf folgende Punkte Rüksicht nehmen« wolle:

1) Die Geschichte des Justizwesens von Magdeburg.
2) Kernhafte Auszüge der Declarationen, Rescripten etc. welche die Policeiordnung ergänzen, modificiren oder aufheben, auch die Gesetze ganz einrücken, welche in Mylius bekanter Samlung nicht enthalten sind.
3) Concentrirte Präjudicia, wodurch die Landesgesetze erläutert sind.
4) Nachrichten von Local-Observanzen und Excerpta aus städtischen Statuten.
5) Sonstige Bemerkungen über Magdeburgische Rechte.[94]

Dohm stimmt dieser Konzeption von Grund auf zu: »Dem ersten Stük dieses Plans hat Hr. Diez in dem vor uns liegenden ersten Theil schon völlig Genüge geleistet. Seine Geschichte des Justizwesens ist eine *(!)* der erheblichsten Beiträge zur deutschen Rechtsgeschichte und macht den ausgebreiteten Kentnissen des Verfassers, so wie seiner richtigen Be-

92 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 19. Bd., 1781, S. 485–490, hier: S. 485 f.
93 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 5. Bd., 1774, S. 661.
94 Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 19. Bd., 1781, S. 486.

urtheilungskraft, und tief eindringendem Blik ungemein viel Ehre.«[95] Der Rezensent schließt seine Besprechung mit der Hoffnung, dass dem ersten Band möglichst bald eine Fortsetzung folgen möge, denn eine solche werde »[a]llen sehr wilkommen sein, welche Freunde einer ächten philosophischen Untersuchung der Rechtswissenschaft sind. Dieselben werden durch Hrn. Diez desto mehr befriedigt, da er auch das Verdienst eines guten, correcten und präcisen Styls, und dadurch einen großen Vorzug vor den meisten deutschschreibenden Juristen hat.«[96]

VI. Schluss

Nach fünf Jahren des schriftstellerischen Stillschweigens beginnt Diez 1780 wieder zu publizieren. Die Gründe für diese lange Pause dürften inzwischen einigermaßen deutlich geworden sein: 1773 kam Diez als Referendar nach Magdeburg, doch der berufliche Aufstieg war mit einer enormen Arbeitsbelastung verbunden, über die er sich in einem bislang unbekannten Brief an Heinrich August Ottokar Reichard bitter beklagt.[97] Hinzu kommt, wie Bernd Ulbrich nachgewiesen hat, dass Diez im Februar 1778 in einen alten Rechtsstreit seiner Familie gegen den Bernburger Fürsten eingriff und einen dann letztlich ebenso lang-

95 Ebd.

96 Ebd., S. 490. Ein solches Vorgehen, d. h. eine aufsehenerregende Veröffentlichung, verbunden mit der entsprechenden ›Öffentlichkeitsarbeit‹, wie man es heute nennen würde, empfahl ihren Autor schon damals zu höheren Aufgaben, d. h. zum Staatsdienst, so, wie Wieland sich durch den ›Goldenen Spiegel‹ zum Prinzenerzieher empfohlen hatte. Dass Diez mit seinen späteren Publikationen bewusst darauf hingearbeitet hat, wird sofort deutlich, wenn man sich die Beurteilungen seiner früheren Werke vor Augen hält. So hatte Unzer sieben Jahre zuvor noch den nachlässigen und blühenden Stil bemängelt, der sich seiner Meinung nach »zu weit von dem einfachen Ton der Philosophie entfern[e]« (Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 4. Bd., 1773, S. 195), und auch vom Rezensenten der ›Hallischen neuen gelehrten Zeitungen‹ (10. Bd., 88. Stück, 1775, S. 704) wurde der Mangel an Präzision und Bestimmung kritisiert (siehe Anm. 36). – Hervorgehoben wurde dabei, dass Diez das ›Archiv Magdeburgischer Rechte‹ auf eigene Kosten herausgab (vgl. Hallische neue gelehrte Zeitungen, 16. Bd., 10. Stück, 1781, S. 73–78).

97 Diez an Heinrich August Ottokar Reichard, 29. November 1780, Freies Deutsches Hochstift, Hs–3037, Bl. 1ᵛ.

wierigen wie komplizierten Prozess gegen diesen einleitete,[98] während er parallel dazu neben der Erledigung seiner Amtsgeschäfte an der Fertigstellung des ›Archivs Magdeburgischer Rechte‹ zu arbeiten begann.

Die erste Veröffentlichung dieser neuen Phase ist eine Übersetzung aus dem Lateinischen: ›Markus Tullius Cicero's erstes Buch tuskulanischer Untersuchungen, von Verachtung des Todes‹, in dessen Vorwort Bezüge zu Schummels ›Übersetzer-Bibliothek‹ deutlich werden.[99] Darüber hinaus publizierte Diez kleinere Aufsätze und Abhandlungen meist philosophischen und historischen Inhalts, so u.a. im ›Deutschen Museum‹ und in den ›Berichten der allgemeinen Buchhandlung der Gelehrten‹, und verfasste verschiedene Rezensionen für die ›Allgemeine deutsche Bibliothek‹ – zehn Beiträge allein im Jahr 1784, darunter eine sehr positive Besprechung von Dohms Buch ›Ueber die bürgerliche Verbesserung der Juden‹. Unter den eigenen umfangreicheren Schriften ist die ›Apologie der Duldung und Preßfreyheit‹ von 1781 zu nennen, in der er in aller Deutlichkeit die Position vertritt, dass »[d]ie Aufhebung aller Censur […] ein großer Gewinn für die Geistesfreiheit sein [würde]«.[100] Sein Stil ist klarer und präziser geworden, und die gestellten Forderungen sind konkreter formuliert und durchdacht begründet. Moralische Fragestellungen werden jetzt vornehmlich aus juristischer Sicht thematisiert, wie z.B. der Kindesmord.[101] Bemerkenswert ist in diesem Kontext aber auch, dass Diez trotz seiner mehrjährigen Mitarbeit an der Lemgoer ›Auserlesenen Bibliothek‹ nun zur Berliner Konkurrenz überwechselt und für Nicolais ›Allgemeine Deutsche Bibliothek‹ rezensiert. Doch ist er damit kein Einzelfall, denn selbst der seinerzeit von ihm bewunderte Mauvillon, der 1778 aus der Lemgoer Redaktion ausgeschieden war, lieferte danach Beiträge für die anfangs von ihm attackierte Konkurrenz.

Die an Mauvillon gerichteten Briefe und die Rezensionen in der Lemgoer ›Bibliothek‹ verdeutlichen, wie geschickt Diez es verstand,

98 Vgl. Ulbrich, »Der so wunderliche als treffliche Mann …« (Anm. 14), S. 126 f.

99 Vgl. Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 7. Bd., 1775, S. 234–242.

100 Heinrich Friedrich Diez, Apologie der Duldung u[nd] Preßfreyheit, [Dessau] 1781, in: Frühe Schriften, S. 199–204, hier: S. 202.

101 Vgl. dazu den Artikel ›Ueber Kindermord‹, in: Berichte der allgemeinen Buchhandlung der Gelehrten 1784, 3. Stück, S. 268–298; wiederabgedruckt in: Frühe Schriften, S. 375–391.

seine freigeistigen Gedanken vor der Öffentlichkeit weitestgehend geheim zu halten und sich nur einem kleinen Kreis von Gleichgesinnten zu offenbaren. Wie ein Blitz aus heiterem Himmel muss ihn dann wohl die Rezension seiner Lebensbeschreibung Spinozas in der ›Allgemeinen Bibliothek der neuesten theologischen Litteratur‹ getroffen haben, in der den Lesern seine früheren Angriffe auf das Christentum unverblümt ins Gedächtnis gerufen werden. Diez, heißt es dort, habe sich »einmal als einen offenbaren Gegner des Christenthums der Welt dargestellt, und es liegt ihm nun ob, seinen Charakter zu behaupten. Das thut er denn auch in dieser Lebensbeschreibung von Spinoza, wo er es nicht an Sticheleyen auf unsere Religion, und an Bemühungen fehlen lässet, sie nicht blos verdächtig, sondern auch verächtlich zu machen.«[102]

Seiner bereits in die Wege geleiteten Karriere tat diese Rezension allerdings keinerlei Abbruch, und selbst das Ziel einer angestrebten diplomatischen Laufbahn verfolgend, war er keineswegs gezwungen, seine freigeistigen Überzeugungen zu verleugnen, hatte doch der preußische König, in dessen Dienste zu treten er bestrebt war, seinen Untertanen weit gefasste Freiheiten in religiösen Belangen zugesichert, so lange sie nur ›ehrliche Menschen‹ seien. Zudem hatte sich Diez als Jurist mittlerweile einen Namen gemacht, auch in Hinblick auf das damals vieldiskutierte Thema der sozialen Integration der Juden. In einer Besprechung der Schrift ›Kann die von jüdischen Vätern verbotne Glaubensänderung ihrer Kinder den angedrohten Verlust des Erbtheils nach sich ziehn?‹ (1783) bemerkt ein anderer Rezensent derselben ›Allgemeinen Bibliothek der neuesten theologischen Litteratur‹, hier nun aber äußerst positiv, dass der Verfasser die aufgeworfene Frage »sowohl nach philosophischen als juristischen Gründen« mehr als zufriedenstellend beantwortet habe und er »kein Bedenken [finde], seiner Meynung beyzutreten«.[103]

Diez stimmte vorbehaltlos den von Dohm in der Abhandlung ›Ueber die bürgerliche Verbesserung der Juden‹ (2 Teile, 1781–1783) vorgebrachten Vorschlägen zu und ging mit seiner Aufforderung, Juden uneingeschränkt zu öffentlichen Ämtern zuzulassen, noch weit darüber hinaus: »Unter gesitteten Völkern«, schreibt er, »sollte man nie dahin

102 Allgemeine Bibliothek der neuesten theologischen Litteratur, 2. Bd., 1784, S. 227. Die Rezension ist mit der Sigle N. unterzeichnet.

103 Ebd., S. 363. Die Rezension ist mit der Sigle Y. unterzeichnet.

kommen, zu fragen, mit welchen Einschränkungen die Juden in bürgerliche Rechte und Freiheiten eingesetzt werden könnten«.[104] In Dohm, der 1783 zum Geheimen Kriegsrat im preußischen Außenministerium aufgestiegen war, hatte Diez schon früh einen wichtigen Freund und Vermittler gefunden, der sich dann in Berlin erfolgreich für ihn einzusetzen wusste. Die Berufung als preußischer Gesandter nach Konstantinopel verdankt sich zu einem großen Teil dieser Verbindung und einer damit einhergehenden klugen Taktik,[105] und auch das Bild, das die ›Neue Deutsche Biographie‹ uns von Diez vermittelt, dass er nach seiner Rückkehr aus dem Orient ein »von lutherischer Frömmigkeit getragenes Dasein« führte,[106] zeugt davon, dass Diez nicht nur in der ›großen Politik‹ ein höchst geschickter Diplomat gewesen ist, sondern auch in all jenen Dingen erfolgreich war, die man heute als ›public relations‹ bezeichnen würde.

Anhang

1. Briefe von Diez an Mauvillon

1. Brief vom 30. Mai 1773, in: Mauvillons Briefwechsel oder Briefe von verschiedenen Gelehrten an den in Herzogl. Braunschweigischen Diensten verstorbenen Obristlieutenant Mauvillon, ges[ammelt] und hrsg. von seinem Sohn F. Mauvillon, Deutschland [d.i. Braunschweig] 1801, S. 73–74.

104 Heinrich Friedrich Diez, Ueber Juden. An Herrn Kriegsrath Dohm in Berlin, Dessau und Leipzig 1783, S. 10. Doch werden auch Vorbehalte deutlich, so z.B. wenn Diez meint, dass ihre Religion die Juden daran hindere, so gute Staatsbürger zu werden wie die Christen.

105 Vgl. Wilhelm Gronau, Christian Wilhelm von Dohm nach seinem Wollen und Handeln. Ein biographischer Versuch, Lemgo 1824, S. 108–114. Dort findet sich auch ein höchst aufschlussreicher Bericht darüber, wie Diez durch die Vermittlung Dohms, der damals als Geheimer Archivar beim Department für Auswärtige Angelegenheiten tätig war, in den diplomatischen Dienst berufen und nach Konstantinopel gesandt wurde.

106 Johann Albrecht Freiherr von Reiswitz, [Art.:] Heinrich Friedrich von Diez, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 3, Berlin 1957, S. 713. Vgl. auch Ulbrich, einen Brief vom 7. Juni 1811 an Gottfried Benedikt Funk zitierend, in dem Diez von sich als einem »Altgläubigen« spricht; Ulbrich, »Der so wunderliche als treffliche Mann …« (Anm. 14), S. 136.

2. Brief vom 16. Oktober 1773, ebd., S. 74–82.
3. Brief vom 19. Dezember 1773, ebd., S. 82–99.
4. Brief vom 3. März 1774, ebd., S. 99–102.
5. Brief vom 16. August 1774, ebd., S. 102–112.
6. Brief vom 5. Juni 1774, ebd., S. 113–132 [in dieser Reihenfolge].
7. Brief vom 23. Oktober 1774, ebd., S. 132–137.
8. Brief vom 18. April 1775, ebd., S. 137–139.

2. *Rezensionen und Abhandlungen von Diez als Mitarbeiter der Lemgoer ›Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur‹ (ABL)*

Rezensionen:

1. [Jean de Sales,] Philosophie der Natur, 2. Band, in: ABL 5 (1774), S. 180–186.
2. Des Herrn von Voltaire vermischte Schriften, 5. Band, in: ABL 5 (1774), S. 186–190.
3. Carl Renatus Hausen, Ueber die Nationalvorurtheile, in: ABL 6 (1774), S. 504–512.
4. Johann Heinrich Els, Ermahnung an die Jugend, in: ABL 6 (1774), S. 513.
5. Rudolf Wilhelm Zobel, Gedanken über die verschiedenen Meinungen der Gelehrten vom Ursprunge der Sprachen, in: ABL 6 (1774), S. 559–573.
6. Johann Heinrich Els, Vom Einflus des Christenthums in das Wohl des Staats, in: ABL 6 (1774), S. 573–575.
7. [Giovanni Cattaneo,] Briefe eines Philosophen an den großen Philosophen, in: ABL 6 (1774), S. 575.
8. Johann Gottlieb Schummel, Uebersetzer-Bibliothek, in: ABL 7 (1775), S. 234–242.

Abhandlungen:

9. Von dem Zustande der Rechte in Deutschland, in: ABL 5 (1774), S. 638–662.
10. Vom heutigen Zustande der deutschen Philosophie, in: ABL 6 (1774), S. 629–660.

3. Ludwig August Unzers Rezension der ›Beobachtungen über die sitliche Natur des Menschen. Erste Samlung. Von H.F. Diez.‹ (Halle, bei Hemmerde, 1773. 8.) In: Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, 4. Bd., 1773, S. 194–201.

Es ist der Moral gegangen, wie der Religion im *Mährchen von der Tonne*. Man hat ihr nach Belieben verschiedene Formen gegeben. Bald muste sie im gravitätischen Gallakleide, und in einer Knotenperücke, bald im leichten coischen Gewande, die Haare mit Rosen durchflochten, bald im Dreckkittel, bald im Chorrock, bald im Hemde, bald in Stiefeln und Sporen, mit der Hezpeitsche in der Hand erscheinen. Der Weise hat zu allen Zeiten den verschiedenen Abänderungen zugesehen, und mit seinem Cicero das *decorum*, *utile* und *honestum* beobachtet, ohne viel darüber zu grübeln.

Spräche gegenwärtige Schrift noch etwas weniger positiv; so würden wir glauben, daß ihr Verfasser – – ein hoffnungsvoller und was ihm nicht minder zur Ehre gereicht, ein junger Scribente – – ein eben so bescheidner Sceptiker sey, als wir endlich aus Noth gedrungen haben werden müssen. Wir vermissen in seinem Werke das, was wir in den mehrsten Werken dieser Art vermist haben, nemlich den Satz, daß alle unsre Begriffe blos *relativ* sind, und das sogenante Algemeine und Ab[s]olute nur unter großen Einschränkungen angenommen werden kan. Ein System der Moral, das von diesem Punkte ausgienge, würde gewisse neue Aussichten eröfnen, die ganz belustigend und unterhaltend für den kalten Beschauer der Dinge wären.

Da Herr Diez am Ende seiner Schrift mit einer Freimüthigkeit, die ihm natürlich zu seyn scheint, voreiligen Urtheilen dadurch vorzubeugen sucht, daß er offenherzig gesteht, er habe seine Materien in dieser ersten Samlung nicht genug erschöpft, und seine Sätze nicht deutlich genug zergliedert; so nöthigt uns dies mit verschiednen Zweifeln zurück zu halten, die uns bei Lesung dieses interessanten Werkchens hin und wieder aufgestoßen sind. Ein so guter Kopf, wie der Verfasser, braucht nicht mit Fingern zu den Lücken seines Systems (denn so was glauben wir in diesen Aufsätzen entdeckt zu haben) hingewiesen zu werden. Er wird schon von selbst einsehen, wo seine Sätze näherer Bestimmung, seine Meinungen stärkerer Beweise, sein Ausdruck mehrerer Berichtigung bedürfen. Und dies erwarten wir in einer zwoten

Samlung, von der wir zugleich wünschen, daß sie in Absicht des Styls weniger nachlässig und blühend sey, als verschiedne Stellen dieser ersten Samlung sind, welche sich etwas zu weit von dem einfachen Tone der Philosophie entfernen; obgleich Fehler dieser Art in unsern Augen immer verzeihlicher erscheinen, als eine schaale Correktheit, und ein künstlich geformtes Periodengeschwäz, dem man offenbar die Schulmühe und Affektation anerkennen mus.

Die Gegenstände, welche der Verfasser in dieser ersten Samlung behandelt hat, sind, außer vorgeschickten Beobachtungen über die Frage, was es heist, den *Menschen betrachten, die moralische Natur des Menschen, die Leidenschaften, die denkenden Kräfte, das sitliche Gefühl, und die Naturtriebe* – alles Gegenstände, die von Weisen und Unweisen schon so oft behandelt sind, daß man vermuthen sollte, es ließe sich nichts neues mehr darüber sagen, wenn sich nicht stets *neues* über Dinge sagen ließe, über die sich nichts *gewisses* sagen läst. In der That, man müste sehr ungerecht seyn, wenn man behaupten wollte, Herr Diez dächte nach dem gemeinen Conventionsfuße. Nichts weniger! Man kan manches moralische Compendium gelesen, manche ethische Vorlesung von Meier, Kloz, Miller, Gellert und Crusius gehört, manches System durchdacht haben – und doch in diesen Bogen viele heilsame Winke, viele richtige Bemerkungen, viele ungewöhnliche Begriffe antreffen. Der Verf. ist schwerlich von der Art derjenigen, die immer Recht haben wollen; auch wird er es in den Augen der Rigoristen selten haben; desto mehr in den Augen solcher, die den Menschen als Menschen, nicht als Engel, behandelt wissen wollen.

Es ist warlich hohe Zeit, daß wir der Moral auf der einen Seite ihre finstre, traurige Miene, auf der andern ihr gar zu leichtsinniges Air benehmen, wenn wir anders verhüten wollen, daß sie nicht gänzlich verhast oder verachtet werden sol. Die braven Leute, welche sie die *Wissenschaft der Pflichten* nanten, bedachten nicht, wie geneigt das menschliche Herz ist, sich allen Arten von Verbindlichkeiten zu entziehen. Der Trieb zur Unabhängigkeit ist unsrer Natur so eingewebt, daß wir mit dessen Einschränkung allemal eine Feder unsrer Thatkraft lähmen. Last es uns also wagen! Last uns das Wort Pflicht aus der Wissenschaft der menschlichen Glückseligkeit ausmerzen. Last uns die Moral aus ihrer einzigen wahren Quelle, aus der Selbstliebe herleiten. Last uns den Grundsatz: Gut ist, was unsern Zustand verbessert; böse, was ihn verschlimmert: last ihn uns zur einzigen Regel der Moral machen.

Last uns endlich gestehen, daß sich weder über Güte, noch Warheit, noch Glück etwas positives bestimmen lasse, daß diese Begriffe durchaus relativ, uns aber deshalb nicht minder heilig, schätzbar und reel sind. Alsdenn und erst alsdenn wird die Moral aufhören, eine Chimäre zu seyn; sie wird ins praktische Leben übergehn; der Jüngling wird sie nicht mehr aus Dichtern lernen wollen; nicht mehr in Folianten wird der Gelehrte sie suchen; sie wird die Wissenschaft der *Klugheit* werden, die ganze Welt interessiren, (denn Klugheit ist die Kentnis der Glückseligkeit und ihrer Mittel) eine gemeinschaftliche Sache der Geselschaft werden, und nicht mehr wie bisher ein Studium, sondern ein neu eröfneter Handlungszweig der Vernunft im algemeinen seyn.

Schriften von der Art, wie vorliegende *Beobachtungen*, können mehr dazu beitragen, eine solche Denkungsart hervorzubringen und auszubreiten, als alle strenge Sittenpredigten mit dem ganzen leichten Gefolge ihrer Gegner, der Vertheidiger einer weichlichen, erotischen Moral, die höchstens in Monarchien erträglich seyn kan.

Beide Abwege hat Hr. D. glücklich zu vermeiden gewust, und dies ist wirklich eine der empfehlungswürdigsten Seiten seiner Schrift. Er hat der Vernunft ihre Rechte, ihre Stärke ungekränkt gelassen, indem er ihr zugleich den erträumten Sieg der Leidenschaften abspricht, welcher allen ihren Grundsätzen entgegen seyn würde. Er hat die Unentbehrlichkeit und den Nutzen der Empfindungen gezeigt, indem er zugleich die damit verbundne Würde vor Augen stelt, und die blos Empfindsamen fürs Sanfte in die Rubrik der schwachen Seelen, der kleinen Köpfe wirft. Man hat zu unsern Zeiten die Tugend liebenswürdig machen wollen; und hat sie ekelhaft gemacht. Wenn Tugend (virtus) *Stärke der Seele* ist; so ist sie allemal mehr achtbar als liebenswürdig. Ist sie aber, wie Voltaire meint, nichts als *Güte*; (und freilich, was kan sie heut zu Tage viel *mehr* seyn?) nun wolan! ihr guten Herzen! so rühmt euch ferner eurer Empfindsamkeit! Der Man von Grundsätzen ist dann achtzehn Säkuln zu spät in die Welt gekommen.

Wir erwarten, daß der Verf. künftig diesen beträchtlichen Unterschied in der Moral näher beleuchten, und uns besonders über das, was man *Grundsätze* nent, seine Meinung umständlicher zergliedern werde. Was er darüber sagt, hat uns noch nicht völlig Genüge gethan. Er behauptet mit verschiedenen neuern Weltweisen, daß das *sitliche Gefühl* zum höchsten Grundsatze der Moral angenommen werden müsse, und nent es den *Inbegrif der Bewegungsgründe zum Handeln*. Diese

Erklärung komt mit dem überein, was er S. 124 sagt: »Moralisches Gefühl nenn' ich die innere Stimme, die Rührung, die uns reizt, die uns gefält, und die ein Bewegungsgrund ist, warum wir handeln und unterlassen; *es ist das Resultat, das Bild der Gesetze der moralischen Natur, dessen Grundzüge in uns entworfen sind, welches wir aber volständig ausmalen müssen*«. Nach diesen Begriffen wäre das sitliche Gefühl die Summe von Grundsätzen einer deutlich erkanten Moral – und das läst sich hören! Nur sind zwei Inconvenienzen hiebei. Erstlich, wenn es sich auf *Grundsätze* bezieht, so sind diese, und nicht das summarische Gefühl derselben, das höchste Principium in der Moral. Zweitens, kan man wol schicklich den Inbegrif der Bewegungsgründe unsers Handelns ein *Gefühl* nennen? Es ist vielmehr eine *Habitüde nach Grundsätzen zu handeln*, die uns endlich so natürlich wird, daß sie die Wirkung eines Gefühls zu seyn scheint.

Das sitliche Gefühl ist nach unsrer Meinung nichts weniger, als ein Unding. Wir sehen viele Menschen nach demselben handeln; und nennen solche Temperamentstugendhafte. So wenig zuverlässig wir aber in der Erfahrung dergleichen Temperamentsmoral erkant haben; so wenig können wir das Gefühl zum Grundsatze einer warhaftig brauchbaren Moral annehmen. Er würde hier ein gar zu unsichrer Führer seyn. Das Principium der Selbstliebe, des Vortheils erscheint uns hiezu viel tüchtiger und fruchtbarer. Wer da wähnt, daß es Missbräuchen unterworfen sey, bedenkt nicht, daß eine *volkomne* Moral deshalb unmöglich ist, weil sie zugleich eine *menschliche* ist. Ließe die Moral nicht sehr viel Lücken in dem Gebäude der menschlichen Glückseligkeit übrig; wozu wären denn Staatsverpflichtungen, Staatsgesetze und Staatsstrafen nöthig? Genug, wenn die Moral sich mit der abstrahirten Menschheit beschäftigt. Wo sie ihre Kraft verliert und unvolkommen wird, da werden sie schon die bürgerlichen Gesetze ergänzen. Man kan also kühnlich einem jeden ohne gar zu ängstliche Einschränkungen lehren: Bestrebe dich nach dem, was dich glücklich macht. Die Klugheit wird ihm ohnehin die Clausul zu bedenken geben: in so fern es die bürgerlichen Gesetze verstatten. Und weiter ist, (wir sagen dies wol überlegt) durchaus nichts nöthig. – Hutcheson machte das sitliche Gefühl zum Principio der Moral aus Hypothesensucht; Rousseau, um seinem zärtlichen Temperamente; Crusius, um der Lehre vom Gewissen Genüge zu thun.

Ungleich schätzbarer, bestimmender, sichrer und wirksamer ist die Moral des Mannes, die sich auf deutlich erkante Sätze und Schlüsse

steift. Dies war die Moral aller derer großen Geister, die das Alterthum hervorgebracht hat; auch sind wir Kinder gegen sie. Wir müsten uns sehr in dem Manne irren, mit dem wir zu thun haben – oder beide Hände wird er uns bieten, wenn wir ihn auffordern, jene alte, unbekant gewordne Denkungsart für einige stille Freunde des Starken in seinen künftigen Schriften wieder aufleben zu lassen. Er denkt kernhaft genug dazu. Aber dann das *sitliche Gefühl* weg! Die Themistokles und Leonidas kanten es nicht! Selbst die weichern und feinern Alcibiades, Perikles, Scipione und Luculle wusten nichts davon! Höchstens träumte Plato etwas ihm ähnliches; es war aber nur Traum. Sokrates, er, der so gern die Moral praktisch machen wolte, bediente sich des Weges der Vernunft. Des Weges bedienten sich Plutarch, Cicero und der große Seneka, ob man ihn gleich anfängt, durchgehends für einen leeren Wäscher auszuschreien, vermuthlich weil man unfähig ist, ihn mit den rechten Augen zu lesen. Tugendermahnungen im Geschmack eines Gellerts gefallen algemein; ich mögte doch wol wissen, was sie gründlichers enthielten, als Senekas Schriften, die wenigstens mehr den Geist erheben, als alle unsre Erbauungsschriften.

Olaf L. Müller

Goethes fünfte Tafel

Einblicke in die Zeichenwerkstatt eines exakten Experimentators

Felix Mühlhölzer gewidmet

I. Ein Verdacht gegen Goethe aus der Physik

Kurz nachdem Goethe im Mai 1810 nach jahrelanger Arbeit seine 1400 Seiten starke ›Farbenlehre‹ herausgebracht hatte, hieß es in der allerersten (anonymen) Rezension, die ein Verriss war:

> Nun drang er [Goethe] tiefer [in die Optik] ein, wiederholte die [newtonischen] Experimente. (Dieses wird dem Autor kein Physiker auf's Wort glauben, und wird zu Begründung seines Unglaubens sich auf die Kupfertafeln berufen.)[1]

Wir wissen nicht, wer diese Sätze geschrieben hat, doch implizit gibt er sich als Physiker zu erkennen. Da die Fächergrenzen seinerzeit verschwommener waren als heute, könnte der Autor auch ein Natur-

1 Anonym, [Rez.:] Zur Farbenlehre von Göthe. Cotta, Tübingen 1810. 2 Bde. 95 Bogen, in: Neue Oberdeutsche allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 132 vom 5. Juli 1810, Sp. 25–32, hier: Sp. 27. – Goethes naturwissenschaftliche Schriften werden nach der Leopoldina-Ausgabe und mit der Sigle *LA* zitiert: Johann Wolfgang von Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhard und Irmgard Müller, Weimar 1947 ff. Die ›Farbenlehre‹ besteht aus dem sog. didaktischen Teil (Entwurf einer Farbenlehre. Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil [1808], LA I 4, S. 11–266), dem sog. polemischen Teil (Enthüllung der Theorie Newtons. Des ersten Bandes zweiter, polemischer Teil [1810], LA I 5), dem sog. historischen Teil (Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Des zweiten Bandes erster, historischer Teil [1810], LA I 6, S. VII–450), dem Tafelteil (Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln [1810], LA I 7, S. 41–114), einem Vorwort ([1808], LA I 4, S. 3–10) und einer vorab veröffentlichten Zusammenfassung (Anzeige und Übersicht des Goethischen Werkes zur Farbenlehre [1810], LA I 7, S. 1–17).

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-002 | CC BY-NC-SA 4.0

wissenschaftler gewesen sein, der in mehreren Disziplinen zuhause war; jedenfalls kannte er sich in physikalischen Fragen aus – und behauptete, dass dies bei Goethe nicht der Fall war. Der hatte in seiner ›Farbenlehre‹ eine scharfe Kritik an Newtons Theorie vom Licht und den Farben formuliert, also an einer physikalischen Theorie, die ein ganzes Jahrhundert hindurch so gut wie unangefochten im Sattel saß und in ihren Grundzügen bis heute unser Denken über das Licht prägt.[2]

Der Rezensent hatte sich offenbar von der ›Farbenlehre‹ provozieren lassen. Er warf Goethe vor, er sei nicht einmal imstande gewesen, Newtons Experimente zu wiederholen, d.h. im Jargon heutiger Fachsprache: zu replizieren. Schon damals war Replikation der Goldstandard empirischer Forschung. Wer Experimente beschreibt, die sich von anderen Wissenschaftlern nicht replizieren lassen, riskiert sein Renommee. Und umgekehrt: Wer die Experimente eines renommierten Wissenschaftlers nicht zu replizieren weiß, hat offenbar keine gültige Eintrittskarte in diejenige Disziplin, um die es geht.[3] Das ist einer der Gründe dafür, dass junge Wissenschaftler es noch heute lieber nicht publik machen, wenn sie darin gescheitert sind, die Experimente ihrer arrivierten Kollegen zu replizieren.

2 A letter of Mr. Isaac Newton, professor of the mathematicks in the university of Cambridge; containing his new theory about light and colors, in: Philosophical Transactions 6 (1671/72), No. 80, S. 3075–3087 (wieder in: Isaac Newton's papers and letters on natural philosophy and related documents, ed. by I. Bernard Cohen, Cambridge, Mass. 1958, S. 47–59; zitiert wird nach der Originalpaginierung); Isaac Newton, Optics: or, a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light (1704), in: ders., Opera quae exstant omnia, ed. Samuel Horsley, t. 4 (1782), Nachdruck Stuttgart 1964, S. 1–264, Lib. I. Zur heutigen Sicht der Physik siehe z.B. Heinz Niedrig (Hrsg.), Optik. Wellen- und Teilchenoptik, überarbeitete Ausgabe ([1]1955), Berlin 2004 (= Bergmann-Schaefer. Lehrbuch der Experimentalphysik, Bd. 3), S. 203–220.

3 Newton war in dieser Hinsicht besonders empfindlich. In der Auseinandersetzung mit seinen Gegnern zeigte er sich voller Wut über die Ungenauigkeit, mit der sie beim Nachvollzug seiner Experimente vorgingen, und äußerte sich so, als wolle er sie wegen ihrer Unfähigkeit aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausschließen (z.B. Mr. Isaac Newton's considerations on the former reply; together with further directions, how to make the experiments controverted aright, in: Philosophical Transactions 10 [1675/76], No. 121, S. 500–504, hier: S. 500; Brief an Heinrich Oldenburg für Anthony Lucas vom 28. November 1676, in: The correspondence of Isaac Newton, vol. II: 1676–1687, ed. by Herbert Westren Turnbull, Cambridge 1960, S. 184 f.).

Der anonyme Rezensent hat nicht genau ausgeführt, bei welchen optischen Experimenten Goethe seiner Ansicht nach mit der Replikation gescheitert war. Aber er gab einen Hinweis: Durch Konsultation der Kupfertafeln lasse sich Goethes Scheitern dingfest machen. Diese zum großen Teil kolorierten Tafeln hatte Goethe in einem separaten Quartheft herausgebracht,[4] also doppelt so groß wie die beiden Textbände, die im Oktavformat erschienen. Goethe hat sich viel Mühe mit den Tafeln gegeben: Die Reinzeichnungen stammen von ihm selbst; gestochen wurden die Tafeln von Christian Müller, einem Lehrer an der Weimarischen Zeichenschule; und die Kolorierung vertraute Goethe dem Weimarer Baumeister Karl Friedrich Christian Steiner an.[5] Zuletzt fügte Goethe jeder Tafel einen ausführlichen Kommentar bei, und so kann man sagen, dass dies Quartheft mit den Farbtafeln einen guten Überblick über wichtige Thesen und Ergebnisse seiner ›Farbenlehre‹ bietet.[6] Insgesamt finden sich dort siebzehn Tafeln, die römisch durchnumeriert sind. Im kommenden Abschnitt möchte ich begründen, warum sich der Vorwurf des anonymen Rezensenten am besten anhand von Goethes Tafel V überprüfen lässt.

4 Johann Wolfgang von Goethe, Sechszehn Tafeln neben der Erklärung zu Goethe's Farbenlehre, Tübingen 1812. Alle nachfolgenden Abbildungen von Goethes Tafeln stammen aus einem Exemplar der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin (Signatur: Historische Sammlungen: 2942:tafe: 'a':F8). – Goethes Tafeln sind oft gedruckt und wiederabgedruckt worden. Eine Liste der Erscheinungsorte und Originalfundstellen (bis zur Weimarer Ausgabe 1894) bietet Rupprecht Matthaei in LA II 4, S. 348 f. Eine andere Liste bietet das Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 2: Naturwissenschaften, hrsg. von Manfred Wenzel, Stuttgart und Weimar 2012, S. 740. Wegen fehlender Orts- und Jahreszahlen ist es nicht immer einfach festzustellen, welchen Druck man vor sich hat.

5 Siehe (ohne Belege) Jürgen Teller in: Johann Wolfgang von Goethe, Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen (1810), hrsg. von J. Teller, Frankfurt am Main und Leipzig 1994 (= Insel-Bücherei 1140), S. 94. Allein für die Herstellung der Kupferplatten wandte Goethe 25 Taler auf (vgl. Manfred Wenzel in: Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten, hrsg. von Katharina Mommsen, Bd. 4: Entstehen – Farbenlehre, Berlin und New York 2008, S. 158; dort auch weitere Details und Belege zur Entstehung der Tafeln).

6 Daher lässt es sich gut nachvollziehen, warum die traditionsreiche Insel-Bücherei den Tafelband als eigenständiges Werk herausgebracht hat (siehe die vorige Anm.). Obwohl die Tafeln dort deutlich zu klein wiedergegeben sind (nur zwei Drittel der Originalgröße), erfreuen sie sich großer Beliebtheit; das liegt sicher auch am starken ästhetischen Reiz, den sie ausüben.

II. Was und wozu taugen Goethes Tafeln?

Einige der Tafeln dienen nicht der Repräsentation von Versuchs*ergebnissen*, sondern als Vorlage für optische Versuche, sozusagen als Teil der *Anfangs*bedingungen. Hierzu schrieb Goethe:

> Entbehren konnten auch wir der Tafeln nicht; doch haben wir sie so einzurichten gesucht, daß man […] gewisse derselben als einen Teil des nötigen Apparats ansehen kann.[7]

Ein Beispiel dafür ist Tafel IIa (Abb. 1). Auf ihr finden sich verschiedene Schwarz/Weiß-Figuren, die man durch das Prisma betrachten soll, um verschiedene bunte Spektren zu sehen. Solche Tafeln werden von der anonymen Kritik nicht berührt, da sie keine (gescheiterten oder gelungenen) Replikationsversuche repräsentieren.

Auf anderen Tafeln sieht man diejenigen Versuchsergebnisse, mit denen Goethe spektralfarbiges Neuland betrat und die ihm am wichtigsten waren. Da der anonyme Rezensent jedoch deutlich genug herausstrich, dass Goethe schon bei der Wiederholung *bekannter* Experimente gescheitert war, kann er sich damit nicht auf Tafeln bezogen haben, in denen Goethe neue Ergebnisse präsentierte. Tafel VI beispielsweise kommt daher für die anonyme Kritik ebenfalls nicht in Betracht (Abb. 2). Weil sie Goethes zentrale Kritik an Newtons ›Opticks‹ besonders sinnfällig vor Augen führt, verdient sie eine eigene Behandlung, die ich zu einem anderen Zeitpunkt nachholen werde.[8]

Tafel V (Abb. 3) hingegen ist demjenigen Experiment gewidmet, mit dem Newton berühmt geworden war und das in vereinfachter Form noch heute im Unterricht durchgenommen wird.[9] Es handelt sich bei diesem Experiment um eine Ikone neuzeitlicher Wissenschaft: Newton schickte das Sonnenlicht durch eine enge Blende in sein dunkles Zimmer und stellte dem Licht ein Glas- oder Wasserprisma in den Weg, das die

7 Vorwort, LA I 4, S. 9 f.

8 Den in ihr aufscheinenden Grundgedanken der Kritik Goethes an Newton habe ich woanders ausführlich dargestellt und verteidigt, siehe Olaf L. Müller, Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben, Frankfurt am Main 2015, Teil II. Für vorläufige Betrachtungen zur Tafel VI siehe dort §§ II.2.2, II.2.10, III.3.11–13.

9 Siehe z. B. Friedrich Dorn und Franz Bader (Hrsg.), Physik Mittelstufe, Hannover 1974, S. 268 f. sowie Niedrig, Optik. Wellen- und Teilchenoptik (Anm. 2), S. 203 f. und passim.

Strahlen brach (d. h. vom Weg ablenkte), und zwar je nach Farbe unterschiedlich stark, sie daher in ihre farbspektralen Bestandteile zerlegte und schließlich auf der gegenüberliegenden Wand farbig abbildete.

Newton hatte dies Experiment auf einer Skizze in seinem Notizbuch festgehalten (Abb. 4), und Goethes Tafel zeigt die fraglichen Verhältnisse erneut, allerdings nicht wie bei Newton schwarz/weiß, sondern farbig. Vergleichen wir die beiden Bilder etwas genauer.

III. Vergleich

Goethes Tafel ist anders orientiert als Newtons Skizze; es sieht so aus, als fiele das Sonnenlicht durch eine Dachluke in Goethes Dunkelkammer, nicht durch das vertikale Fenster wie bei Newton. In diesem Fall müsste die Dunkelkammer sehr hoch sein (etwa in einem Treppenhaus), denn beide Autoren fingen ihre Spektren auch immer wieder in großen Abständen vom Prisma auf – Newton sprach z. B. zuweilen von 22 Fuß, das sind fast sieben Meter.[10]

Nun wissen wir, dass Goethe die optischen Experimente nicht in so einem hohen Raum durchführte, sondern in seinem Arbeitszimmer am Frauenplan in Weimar.[11] Dort kann man noch heute Goethes Loch im Fensterladen besichtigen (Abb. 5). Das Arbeitszimmer ist weit unter drei Meter hoch, und das Fensterladenloch liegt 144 cm über dem Fußboden. Wie man sieht, hatte Goethe hier nach unten nicht genug Platz für die Entfaltung der Spektren. Die Ausrichtung der Tafel gibt also die tatsächlichen Verhältnisse nicht richtig wieder. Vielmehr dürfte sie auf die auch damals im Druckgewerbe vorherrschenden Hochformate zurückgehen. Folgerichtig schrieb Goethe: »Die größere Figur, welche zu betrachten man das Blatt die Quere nehmen wird […].«[12]

10 A letter of Mr. Isaac Newton […] containing his new theory about light and colors (Anm. 2), S. 3077. Zur Umrechnung: Ein Fuß umfasste zwölf Zoll und ein Zoll betrug 2,54 cm (Müller, Mehr Licht [Anm. 8], § I.2.4).

11 Weitere Orte nennen Kerrin Klinger und Matthias Müller, Goethe und die Camera obscura, in: Goethe-Jahrbuch 125 (2008), S. 219–238, hier: S. 232–237. Details zu Goethes Dunkelkammer im Haus am Frauenplan erörtere ich in: Olaf L. Müller, Optische Experimente in Goethes Arbeitszimmer. Mutmaßungen über die apparative Ausstattung und deren räumliche Anordnung, in: Goethe-Jahrbuch 133 (2016), S. 111–125.

12 Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 64.



Abb. 1. Goethes Tafel IIa.

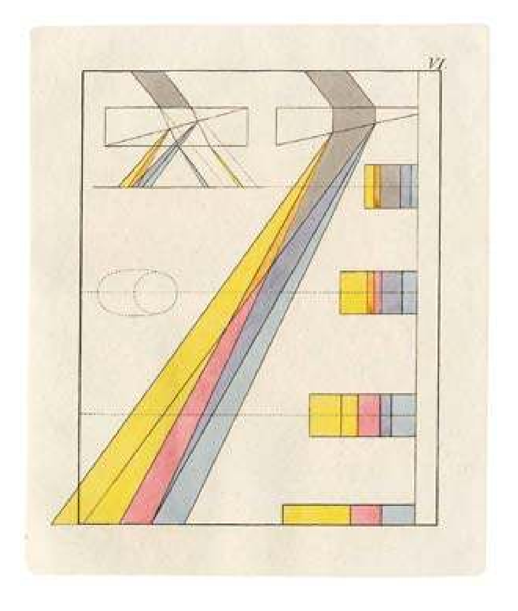


Abb. 2. Goethes Tafel VI.

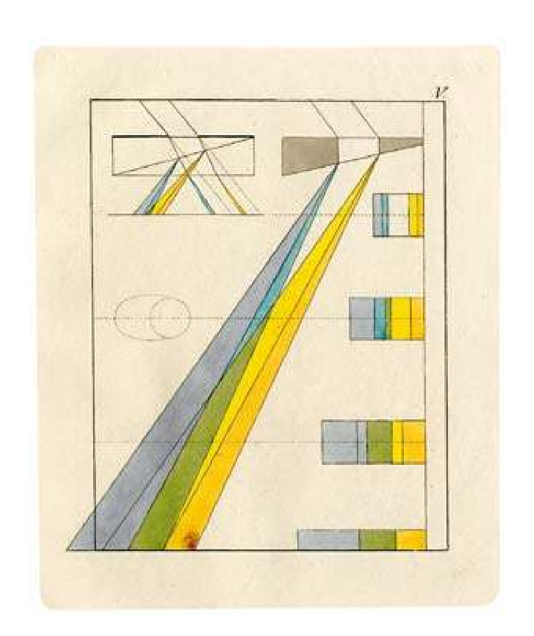


Abb. 3. Goethes Tafel V.

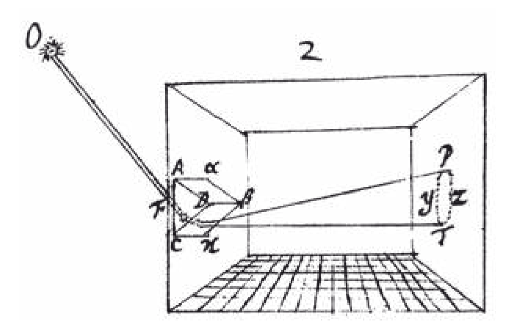


Abb. 4. Ausschnitt aus: Isaac Newton, Lectiones Opticae, MS Add. 4002 (Bearbeitung: Olaf L. Müller nach einem Faksimile aus Johannes A. Lohne / Bernhard Sticker, Newtons Theorie der Prismenfarben, München 1969, Tafel II, nach S. 32, Fig. 4).

Wenn wir die Tafel im Uhrzeigersinn um 90° drehen, so scheint die Sonne von rechts in die Kammer (Abb. 6). In den Werken der europäischen Malerei wird nun aber der Lichteinfall überwiegend von links dargestellt; vielleicht deshalb hat es sich in neuerer Zeit eingebürgert, auch bei wissenschaftlichen Illustrationen die Sonne (oder andere Lichtquellen) von links scheinen zu lassen. Das ist freilich nur eine Konvention, die vielleicht auf unserer Schreibrichtung beruht.[13] Entweder galt diese Konvention zu Goethes Zeit noch nicht – oder Goethe hat sie auf dieser Tafel absichtlich ignoriert.[14] Wie dem auch sei, ich habe mich entschlossen, der Konvention zu folgen. Daher habe ich Goethes Tafel an einer vertikalen Mittelachse gespiegelt (Abb. 7). In dieser Ausrichtung passt das Ergebnis gut zu Newtons Skizze; so gewappnet können wir den Vergleich der beiden Bilder unter erleichterten Bedingungen fortsetzen.

Auf Newtons Skizze (Abb. 4) sieht man die Sonne als Lichtquelle, die bei Goethe fehlt, im begleitenden Text aber ausdrücklich erwähnt wird.[15] Beide Abbildungen tun so, als käme das Sonnenlicht parallel von der Sonne zum Prisma; das ist nicht ganz richtig, bietet aber keinen Grund zur Kritik, da sowohl Newton als auch Goethe anderswo oft genug dokumentiert haben, dass sie das wussten.[16] Sie haben ihre Abbildungen der Einfachheit halber mit parallelem Lichteinfall ausgestattet, weil es ihnen dort auf etwas anderes ankam: nicht auf die Ausgangsbedingungen des Versuchs, sondern auf seine Ergebnisse.

Newtons Skizze stellt *ein einziges* Versuchsergebnis dar: Nach doppelter Brechung im Prisma (an dessen beiden Grenzflächen) werden die Lichtstrahlen vertikal auseinandergezogen, und zwar so, dass auf der

13 Den Hinweis auf die Konvention verdanke ich dem Physiker Martin Dressler; heutzutage wird sie in so gut wie allen Lehrbüchern befolgt (z. B. Dorn/Bader, Physik Mittelstufe [Anm. 9], S. 268 sowie Niedrig, Optik. Wellen- und Teilchenoptik [Anm. 2], S. 203–208 und passim). Newtons frühe Skizze aus Abb. 4 passt zu der Konvention, anders als alle Tafeln in den ›Opticks‹ aus dem Jahr 1704, auf denen die Sonne vorkommt (siehe z. B. Newton, Optics [Anm. 2], Lib. I, Tab. III, Par. I, Fig. 13).

14 Auf Frühfassungen der Tafel ließ er die Sonne von links in das Bild scheinen; Corpus der Goethezeichnungen, Bd. Va: Die Zeichnungen zur Farbenlehre, hrsg. von Rupprecht Matthaei, Leipzig 1963, S. 99, Nr. 366.

15 Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 63.

16 Siehe z. B. Newton, Optics (Anm. 2), Lib. I, Tab. III, Par. I, Fig. 13. Dass Goethe das auch verstanden hatte, ergibt sich aus: Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, §§ 309–311; Warte-Steine (1822), LA I 8, S. 271–279, hier: S. 272.





Abb. 5 a–b. Goethes Fensterladenloch von außen und innen (Fotos: Olaf L. Müller).

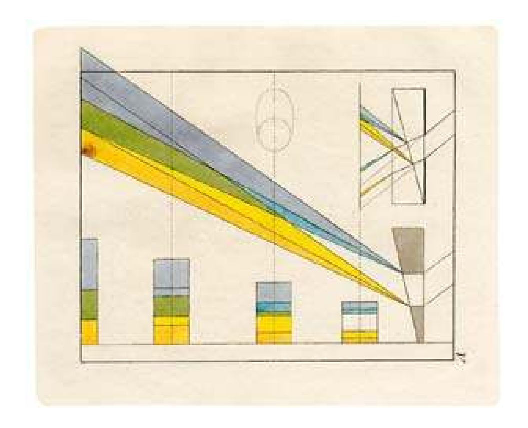


Abb. 6. Goethes Tafel V, gedreht (Bearbeitung: Sarah Schalk).

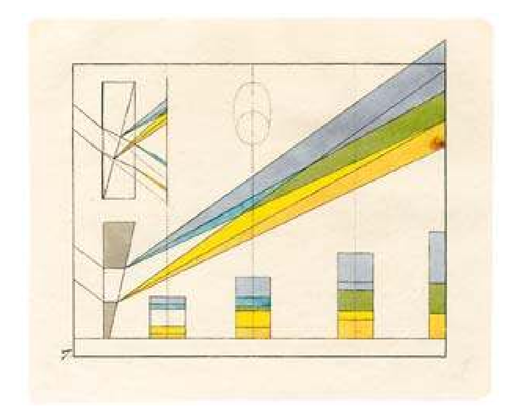


Abb. 7. Goethes Tafel V, gedreht und gespiegelt (Bearbeitung: Sarah Schalk). Vgl. Abb. 35.

gegenüberliegenden Wand ein längliches Spektrum PT erscheint – ca. fünfmal so hoch wie breit. Die bunten Farben dieses Vollspektrums beschrieb Newton im Begleittext, ohne sie abzubilden: Oben ist das Spektrum violett oder dunkelblau gefärbt, darunter türkis, dann grün und gelb, ganz unten rot.[17] Newtons Erklärung dafür ist die Theorie von der Heterogenität des weißen Sonnenlichts: Entgegen dem Anschein besteht das Sonnenlicht aus einer Vielzahl verschiedenfarbiger Lichtsorten, die sowohl eine eigene Farbe haben als auch eine eigene Refrangibilität, d.h. ein eigenes Ausmaß dafür, wie weit das fragliche Licht beim Weg durch das Prisma gebrochen (refrangiert) wird.

Anders als Newtons *farblose* Abbildung *eines* Versuchsergebnisses stellt Goethes Tafel (Abb. 7) eine ganze Versuchs*reihe* dar, und zwar *farbig*. Die kleinen Kästchen unten im Bild heben vier verschiedene Versuchsergebnisse heraus: ganz links das, was ich Kantenspektrenpaar nenne (Violett/Türkis/*Weiß*/Gelb/Rot), dann weiter rechts ein newtonisches Vollspektrum (Violett/Türkis/*Grün*/Gelb/Rot) und schließlich noch zwei farbärmere Spektren – das Schwundspektrum (Violett/Grün/Gelb/Rot, ohne Türkis) sowie das Endspektrum (Violett/Grün/Rot, ohne Gelb). Mit Ausnahme der Rede von Kantenspektren ist diese Terminologie bislang nicht verbreitet – auch deshalb, weil sich Goethes Darstellung der verschiedenen Spektren nicht durchgesetzt hat. Dafür wiederum gibt es einen einfachen Grund: Abgesehen von Newtons Spektrum kommen die genannten Spektren weder im Physik-Unterricht an den Schulen noch in Lehrbüchern der Physik für die Universität vor. Man wird fragen: Gibt es die von Goethe gezeigten Spektren überhaupt? Das möchte ich mit meinen Überlegungen klären.

17 Vgl. The unpublished first version of Isaac Newton's Cambridge lectures on optics 1670–1672, ed. by Derek Thomas Whiteside, Cambridge 1973, S. 3, 22. In dieser ältesten Schrift, aus der die Skizze stammt, erwähnte Newton genau fünf Farben. Schon wenige Jahre später redete er von sieben Farben mit unendlich vielen Zwischentönen (A letter of Mr. Isaac Newton […] containing his new theory about light and colors [Anm. 2], S. 3082). In den ›Opticks‹ beschrieb er zunächst fünf Farben (Newton, Optics [Anm. 2], S. 24), um dann im Farbenkreis sieben Farben zu unterscheiden (ebd., S. 97 und Lib. I, Tab. III, Par. II, Fig. 11). Weil man im tatsächlichen Experiment recht deutlich fünf Farben auseinanderhalten kann (mit unwesentlichen Zwischentönen an deren leicht unscharfen Grenzen), bleibe ich bei Newtons ursprünglicher Zählweise, die übrigens gut zu derjenigen Goethes passt.

IV. Kleinere empirische Ungereimtheiten in Goethes Tafel

Wie ich nun kurz vorführen möchte, stellt Goethes Tafel einige der Ergebnisse des Experiments nicht ganz korrekt dar – was aber nicht weiter ins Gewicht fällt, weil diese Unstimmigkeiten nur mit unwichtigen Nebenpunkten zu tun haben.

Erstens zeigen sich im wirklichen Experiment zarte Farberscheinungen bereits im brechenden Prisma, gleich nach dem Eintritt des Lichts.[18] Das wusste Goethe; er ließ es weg, um die Abbildung nicht mit Unwesentlichem zu überfrachten.[19]

Zweitens ist es hinter Newtons Prisma in Wirklichkeit dunkel; die Spektralfarben erfüllen nicht den Raum der *camera obscura*. Nur wo die Lichtstrahlen auf geeignete Materie treffen, werden sie sichtbar. Diese Abweichung von der empirischen Realität spricht einerseits deshalb nicht gegen Goethes Tafel, weil die erforderliche Materie recht einfach in die Dunkelkammer gebracht werden kann:

> so läßt sich auch das Phänomen auf seinem ganzen Wege zum schönsten folgendermaßen sichtbar machen. Man errege nämlich in der Linie, in welcher das Bild durch den dunklen Raum geht, eine weiße feine Staubwolke, welche durch feinen recht trocknen Haarpuder am besten hervorgebracht wird. Die mehr oder weniger gefärbte Erscheinung wird nun durch die weißen Atomen aufgefangen und dem Auge in ihrer ganzen Breite und Länge dargestellt.[20]

18 So lautete eine oft vorgebrachte Kritik an den Tafeln; siehe Christoph Heinrich Pfaff, Über Newton's Farbentheorie, Herrn von Goethe's Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik, Leipzig 1813, S. 41–43 (§§ 60–62). Zustimmung zu dieser Kritik findet sich sowohl bei Zehe in LA II 5A, S. 223 f., als auch bei [Carl Brandan Mollweide,] [Rez.:] Über Newton's Farbentheorie, Herrn von Göthe's Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik, von Dr. C. H. Pfaff, ordentl. Prof. der Physik und Chemie der Universität zu Kiel und Mitglied des Schleswig-Holsteinischen Sanitäts-Collegiums. Leipzig 1815. bey Fr. Chr. Wilh. Vogel. XII. und 180 S. in 8. Nebst einer Kupfertafel, in: Leipziger Literatur-Zeitung, Nr. 185 vom 1. August 1815, Sp. 1473–1480 (zur Zuschreibung vgl. Horst Zehe in LA II 5A, S. 107), hier: Sp. 1476.

19 Brief an Leopold von Henning vom 16. Mai 1822; LA II 5B,2, S. 1011.

20 Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 326.

Heutzutage würde man keinen Haarpuder verwenden, sondern künstlichen Nebel (wie in Discotheken) – so haben es jedenfalls Künstler wie Olafur Eliasson oder Ulrich Bachmann vorgemacht und dabei ähnliche raumfüllende Farbeffekte erzeugt wie diejenigen, die Goethe im Zitat beschrieb und auf der Tafel darstellte.[21]

Andererseits bietet die Tafel auch ohne Versuchsänderung mittels raumfüllender feiner Materiepartikel alles, was man von einer guten Repräsentation experimenteller Ergebnisse erwarten möchte. Sie repräsentiert dann synchron eine diachrone *Serie* von Versuchen, die mit einem beweglichen Auffangschirm durchzuführen sind. Goethe schreibt, dass

> man das aus dem Prisma heraustretende leuchtende Bild und seine wachsende Farbenerscheinung *auf einer entgegengehaltenen Tafel stufenweise beobachten,* und sich Durchschnitte von diesem Konus mit elliptischer Base vor Augen stellen kann.[22]

Man schiebt also den Schirm im Lichtkegel hin und her, um in jeder erdenklichen Schirmposition das jeweils entstehende Spektrum aufzufangen. Einige dieser Spektren hat Goethe unten in der Tafel exempla-

21 Florian Bachmann und Marcus Pericin, In Farbe und Licht eintauchen, in: 4 bis 8. Fachzeitschrift für Kindergarten und Unterstufe, Nr. 5 (2014), S. 12 f.; Anonym, Reise ins Licht. Olafur Eliasson in Berlin, in: ArtMag 60, April 2010 (db-artmag.de/de/60/news/olafur-eliasson-in-berlin; 13. Juli 2017). Mehr zu beidem in: Olaf Müller, Spaziergang aus dem Blauen ins Purpur. Kleine Betrachtung über Goethe und Lichtkunst im Nebel, in: Orte der Farben, hrsg. von Franziska Kramer, Anja Neuefeind, Thomas Schmitz, Uwe Schröder, i. E. – Pehr Sällström hat eine andere, raffinierte Technik eingesetzt, um die Wege bunter Strahlen in der Dunkelkammer sichtbar werden zu lassen, und zwar mithilfe eines fast parallel zum Kammerboden liegenden, leicht gekippt eingebauten weißen Auffangschirms, der die dreidimensionalen Lichtkörper in der gewünschten Darstellungsebene schneidet; Pehr Sällström, Monochromatische Schattenstrahlen. Ein Film über Experimente zur Rehabilitierung der Dunkelheit, Stuttgart 2010 (DVD).

22 Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 326 (meine Kursivierung). Wie man sieht, geht Goethe hier kenntnisreich mit geometrischen Fachwörtern um; das gilt auch für den nur auf ersten Blick befremdlichen Einsatz des Ausdrucks ›Parallelepipedon‹ für den Quader in der Ecke unserer Tafel (Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 63; Details dazu in: Olaf Müller, Parallelepipedon. Goethe als Verfechter oder Verächter der Messkunst?, erscheint in einer Publikation der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften aus Anlass des siebzigjährigen Bestehens des Goethe-Wörterbuchs).

risch eingeblendet (wobei er anstelle des vertikalen Längsschnitts einen vertikalen Querschnitt zeigt, also senkrecht zu den Verhältnissen, die überall sonst in der Tafel zu sehen sind). Es liegt auf der Hand, dass Goethe aus Platzgründen nur eine kleine Auswahl dieser Versuchsergebnisse in Form *zwei*dimensionaler Kästchen einbauen konnte.[23] Um dem abzuhelfen, folgt die Darstellung über diesen Kästchen einer anderen Darstellungsregel: Die jeweils an Ort und Stelle aufgefangenen Spektren werden nur in *einer* Dimension (im vertikalen Querschnitt) gezeigt. In der horizontalen Dimension sieht man keine vollen Versuchsergebnisse; stattdessen sieht man vertikal stilisierte – eindimensionale – Versuchsergebnisse für variable Abstände zwischen Prisma und Schirm.

Die gesamte Graphik bietet ein Funktionsdiagramm mit zwei Achsen – für einerseits den freien Parameter des Abstandes zwischen Prisma und Schirm (auf der x-Achse) und andererseits die davon funktional abhängigen Parameter (auf der y-Achse). Zwar fehlen die Zahlenwerte an den cartesischen Koordinaten; doch wird in Abhängigkeit von x sogar die farbige Zusammensetzung am jeweiligen y-Ort dargestellt. In der y-Richtung finden wir also eine ganze Reihe von Informationen: erstens Ort und Gesamthöhe des jeweiligen Spektrums, zweitens die Farben, aus denen das Spektrum besteht, und drittens die Größen der insgesamt bis zu fünf verschiedenen Farbfelder. Newtons Skizze (Abb. 4) ist in dieser Hinsicht weniger raffiniert und weniger abstrakt; stattdessen bildet sie die Dunkelkammer in realistischer Zentralperspektive ab (mit allem, was dazugehört, einschließlich eines korrekten Fluchtpunkts). Goethes Tafel zeigt dagegen einen vertikalen Längsschnitt. Anders als Newtons Illustration qualitativer Verhältnisse sieht Goethes Tafel so aus, als beanspruche sie eine exakte *quantitative* Repräsentation der Versuchsergebnisse zu sein, die sich mit Lineal ausmessen und dann nach festem Maßstab in tatsächliche Zahlenangaben umrechnen lassen. Darauf möchte ich nun ausführlich zu sprechen kommen. Und zwar möchte ich folgender Goethe-Kritik des französischen Physikers Malus

23 Ebenfalls aus Platzgründen dürfte Goethe davon abgesehen haben, die Breite der eingeblendeten Kästchen von links nach rechts anwachsen zu lassen; die so dargestellten Spektren vergrößern sich (grob gesagt) proportional mit dem Abstand vom Prisma.

entgegentreten, die im Jahr 1814 anonym erschien und ein Jahr darauf in deutscher Übersetzung herauskam:

> Man sieht, daß der Verfasser die Versuche gekannt und sie wiederholt hat; sieht aber auch zugleich, *daß keine einzige Erscheinung von ihm gemessen worden ist*, und daher rührt das Unbestimmte, welches in seiner Theorie herrscht.[24]

Diese polemische Behauptung ist oft wiederholt worden, etwa vom Nobelpreisträger Heisenberg: »Umgekehrt kann der Physiker der Goetheschen Farbenlehre zum Vorwurf machen, daß sie sich nicht zu einer *exakten* Wissenschaft ausbauen lasse.«[25]

Solche Aussagen sind Teil eines umfassenden Vorurteils gegenüber Goethes Farbenforschung, dem zufolge er eine qualitative statt quantitative, phänomenorientierte statt theoretische, weiche statt harte Naturwissenschaft anstrebte oder betrieb.[26] Um die zitierten Sätze von Malus ein für allemal zu entkräften, genügt es zu zeigen, dass Goethe in mindestens einer experimentellen Serie sehr genau nachgemessen hat. Er tat es zum Beispiel für die Tafel, die ich hier bespreche. Ob er auch

24 [Étienne Louis Malus,] Bericht eines französischen Physikers über Herrn von Göthe's Werk: Zur Farbenlehre, 2 Bde. Tübingen 1810, in: Annalen der Physik 40 (1812), Nr. 1, S. 103–115, hier: S. 111 (meine Hervorhebung).

25 Werner Heisenberg, Die Goethesche und Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik (Vortrag vom 5. Mai 1941), in: ders., Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft, Stuttgart 1949, S. 54–70, hier: S. 57 (meine Hervorhebung).

26 Für das Vorurteil siehe Friedrich Klemm, Ernst Gottfried Fischer und Goethe. Ein Beitrag zu Goethes Farbenlehre, Schweidnitz 1930 (= Schriftenreihe der Optischen Rundschau 7), S. 3; Gottfried Benn, Goethe und die Naturwissenschaften (1932), Zürich 1949, S. 41–43, 51 f. und passim; Karl Jaspers, Unsere Zukunft und Goethe (1947), Bremen 1949, S. 16 f.; Rike Wankmüller, Nachwort zur Farbenlehre, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, hrsg. von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, München 1998 ([1]1955), S. 613–640, hier: S. 614 (Anm. 3), 625 f., 629; Adolf Muschg, Erfahrene Hoffnung – ein Vorwort, in: ders., Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter (1986), Frankfurt am Main und Leipzig 1996, S. 7–24, hier: S. 13–16; ders., »Im Wasser Flamme« – Goethes grüne Wissenschaft, ebd., S. 48–72, hier: S. 52–56, 66–68; Hermann von Helmholtz, Über Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten (Vortrag aus dem Jahr 1853; mit einer Nachschrift von 1875), in: ders., Vorträge und Reden, erweiterte Ausgabe, Bd. 1, Braunschweig 1903, S. 23–47, hier: S. 34–36, 40–42, 44 f.

bei anderen Serien von Experimenten nachgemessen hat, kann ich offenlassen; ich will nur einen *Existenz*-Nachweis führen – ein einziges Beispiel reicht.

V. Mit zweierlei Maß gemessen

Welchem Maßstab folgt Goethes Tafel? Bevor ich diese Frage beantworten kann, muss ich einige Probleme aus dem Weg räumen. Wie wir aus Experimenten und Computersimulationen wissen, zeigt sich unmittelbar hinter dem Prisma kein volles newtonisches Spektrum mit grüner Mitte (Abb. 8). Laut Newtons Theorie lässt sich das bestens verstehen.[27] Wenn wir den Schirm zu nah ans Prisma rücken, können sich die verschiedenfarbigen Lichtstrahlen noch nicht weit genug auseinanderbewegen, um all ihre Farben tatsächlich zu zeigen; in der Mitte auf dem Schirm überlagern sich demzufolge noch alle Spektralfarben und zeigen deren Mischungsergebnis: Weiß (Abb. 9). Nur an den Rändern des Bildes entstehen die ersten Farben (und zwar oben die kühlen Farben Violett und Türkis, denen besonders hohe Refrangibilität zukommt; unten die warmen Farben Gelb und Rot von besonders geringer Refrangibilität). Erst wenn wir den Schirm weit genug zurückschieben, entrinnen die mittelstark refrangiblen – grünen – Lichtstrahlen den Territorien der stärker bzw. schwächer refrangiblen Strahlen und werden sichtbar. Alle diese Verhältnisse gibt Goethes Tafel qualitativ korrekt wieder. Stimmt die Tafel aber auch quantitativ?

Nicht auf den ersten Blick. Denn bei einer Blendengröße von mindestens 0,8 cm (wie Goethe sie in solchen Experimenten typischerweise verwendet hat) muss man mindestens einen Meter zurückgehen, um ein Vollspektrum mit grüner Mitte aufzufangen, wie ein Vergleich der Abb. 10 mit Abb. 11 zeigt; in der ersten dieser beiden Abbildungen haben wir einen Abstand von 50 cm vorausgesetzt, in der zweiten doppelt soviel.[28] Nun gleicht laut Tafel V die senkrechte Kantenlänge des Pris-

27 Siehe Newton, Optics (Anm. 2), S. 102 f.

28 Ein Meter ist für die erforderliche Entfernung insofern eine vorsichtige Schätzung, als Goethe oft mit wesentlich größeren Blenden experimentierte. Je größer die Blendenöffnung, desto weiter muss man den Schirm zurückschieben, um Newtons grüne Mitte zu bekommen. Newton nutzte zuweilen kleinere Blenden,

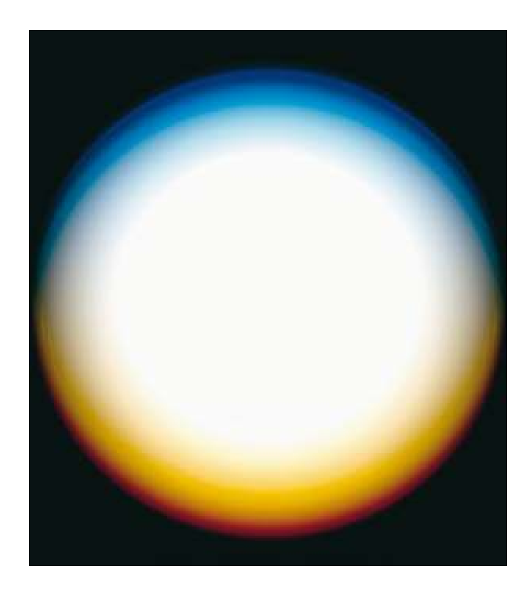


Abb. 8. Spektrum bei 10 cm Abstand (für Details zu den Simulationen siehe Tabelle, S. 74).

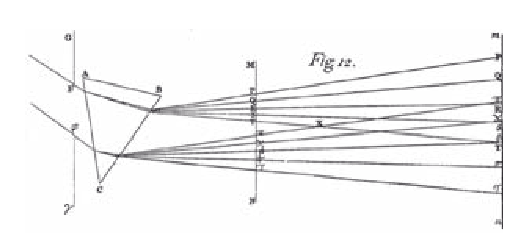


Abb. 9. Newton erklärt das Weiß links vom Punkt x (Bearbeitung: Matthias Herder nach einem Faksimile aus Newton, Optics [Anm. 2], Lib. I, Tab. III, Par. II, o. S., Fig. 12).

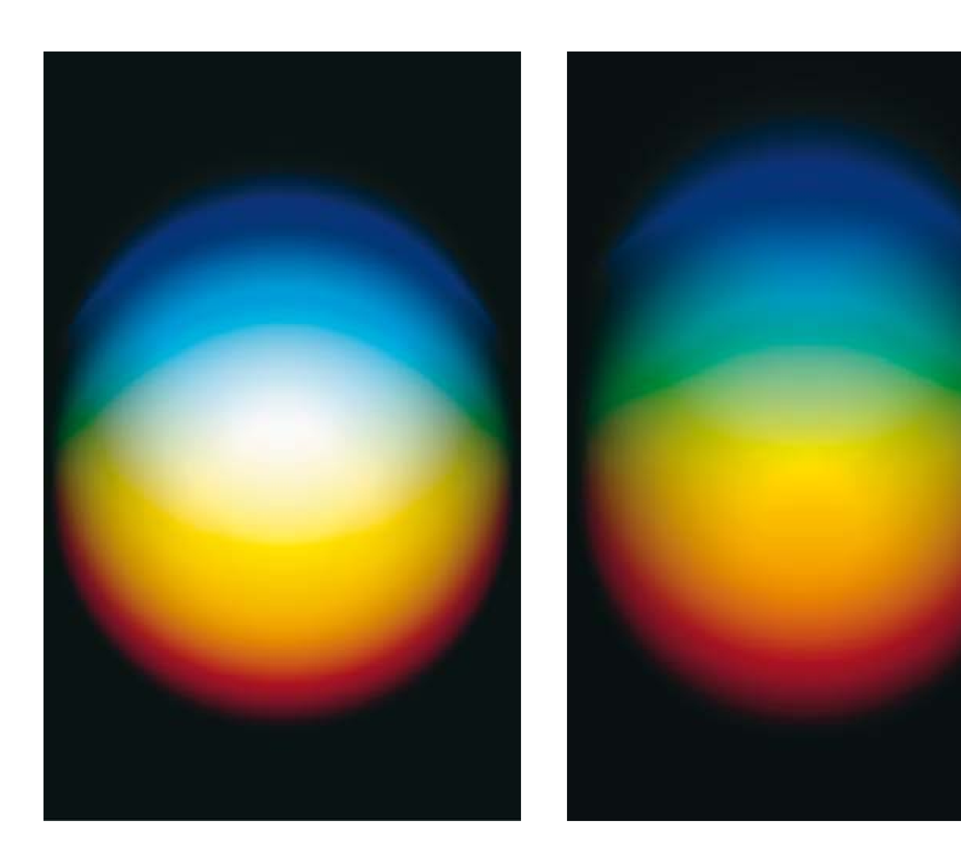


Abb. 10 und Abb. 11. Spektra bei 50 cm bzw. 1 m Abstand.

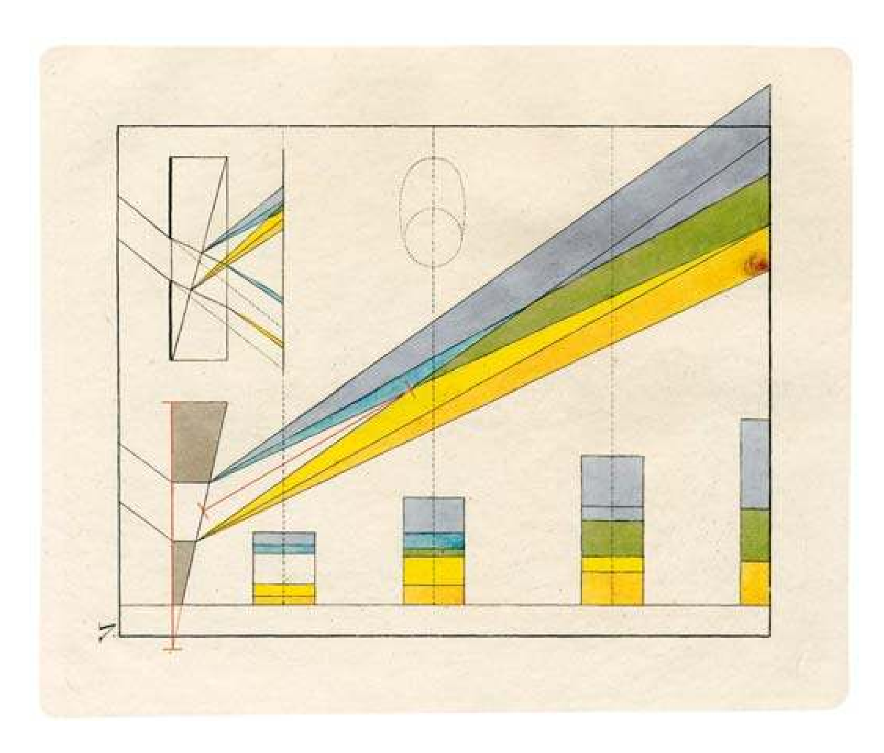


Abb. 12. Goethes Tafel V, rot eingezeichneter Längenvergleich (Bearbeitung: Sarah Schalk).



*Abb. 13. Goethes Wasserprisma,
links und rechts mit gleichseitig dreieckiger Gundfläche
(Foto: Goethe-Nationalmuseum Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
Bestand Museen, Inv. Nr. GNF 0089).*

mas dem Abstand, in dem das Vollspektrum mit grüner Mitte aufscheint (Abb. 12). Das würde aber bedeuten, dass auch diese Kantenlänge des Prismas einen Meter betragen haben müsste. Und so große Prismen gab es seinerzeit nicht; jedenfalls hatte Goethe keine Prismen dieser Größe.

Rechnen wir also mit dem größten Prisma weiter, über das Goethe verfügte und das sich noch heute in Weimar besichtigen lässt. Es handelt sich um ein Wasserprisma, dessen Kantenlänge 25 cm beträgt (Abb. 13). Wenn wir mithilfe dieser Kantenlänge den Maßstab der gesamten Tafel bestimmen, würde das (wieder wegen gleicher Abstände in der Tafel) bedeuten, dass das Vollspektrum (mit der grünen Mitte) 25 cm entfernt vom Prisma aufgefangen werden kann. Und das ist empirisch falsch (Abb. 14).

Diese Schwierigkeit lässt sich so auflösen: Wir setzen nicht länger voraus, dass die Tafel in beiden Richtungen einem *einheitlichen* Maßstab unterworfen ist. Vielmehr folgt sie in ihren horizontalen Abmessungen einem gut viermal gröberen Maßstab als vertikal; denn wenn *im Experiment* die – horizontale – Entfernung zwischen Prisma und Newtons Vollspektrum viermal größer ist als die – vertikale – Länge des Prismas, wenn aber *auf der Tafel* beide Längen gleich groß dargestellt sind, dann ist die Tafel horizontal um den Faktor Vier gestaucht. Der zweifache Maßstab ist klug gewählt. Goethe wollte Versuchsergebnisse zeigen, die bei sehr großen Abständen zwischen Prisma und Auffangschirm entstehen. Hätte er diese Abstände zum Maßstab für die gesamte Tafel genommen, so hätte er die Bilder in vertikaler Richtung

etwa von 0,6 cm (siehe A letter of Mr. Isaac Newton […] containing his new theory about light and colors [Anm. 2], S. 3077), hat aber in den ›Opticks‹ bei demselben Experiment mit einer Blende von 0,8 cm operiert (Newton, Optics [Anm. 2], S. 21; vgl. Horst Zehe in LA II 5A, S. 255). Goethes größte Blende hatte einen Durchmesser von 9,5 cm Höhe bzw. 9,1 cm Breite (Abb. 5). Diese Öffnung dürfte er für die umgekehrten Spektren benutzt haben, wie er sie auf Tafel VI darstellte und für deren Erzeugung das Prisma mit viel Licht, aber wenig Schatten bespielt werden muss (Abb. 2). Für das Experiment unserer Tafel V setzte Goethe Pappschablonen ein, in die er verschiedene Öffnungen geschnitten hatte, siehe z. B. Abb. 15 und Abb. 16. In der ersten dieser Schablonen hat das Loch einen Durchmesser von 1,6 cm, in der zweiten hat das ausgeschnittene Rechteck eine Höhe von 0,8 cm und liegt damit näher an den newtonischen Maßen.



Abb. 14. Spektrum bei 25 cm Abstand.

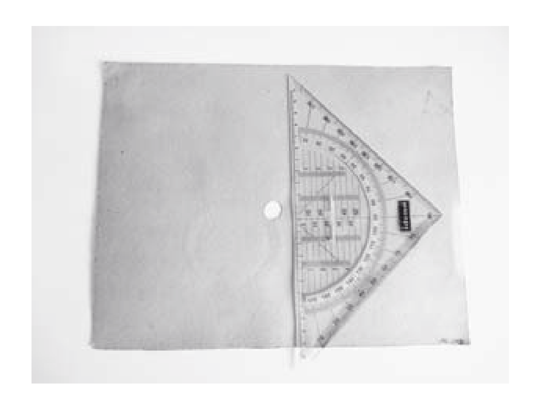


Abb. 15. Goethes Blende von 1,6 cm Durchmesser (siehe Anm. 28) (Foto: Olaf L. Müller; Goethe-Nationalmuseum Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. Nr. GNF 0218).

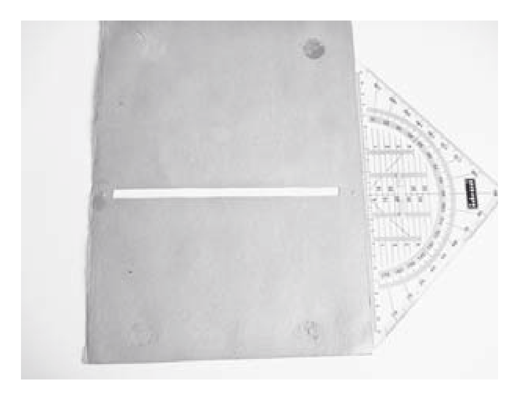


Abb. 16. Rechteckige Blende Goethes von 0,8 cm Höhe (siehe Anm. 28) (Foto: Olaf L. Müller; Goethe-Nationalmuseum Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. Nr. GNF 0094).

sehr klein machen müssen – und dann wären die Versuchsergebnisse kaum zu erkennen.

Das war gängige Praxis. Auch viele Tafeln Newtons folgen einem doppelten Maßstab.[29] Offenbar war es damals unüblich, die jeweiligen Maßstäbe ausdrücklich anzugeben. Wir müssen sie also aus Indizien erschließen.[30]

VI. Zu spitze Prismen?

Im vorigen Abschnitt habe ich vorgeschlagen anzunehmen, dass der eine Maßstab auf Goethes Tafel ungefähr viermal gröber sein muss als der andere. Um diese Annahme besser abzustützen, möchte ich in einer Art Gegenprobe auf einen weiteren Fehler eingehen, den sich Goethe – bei oberflächlicher Betrachtung – hat zuschulden kommen lassen. Das auf der Tafel gezeigte Prisma ist nämlich extrem spitz; sein brechender Winkel beträgt exakt zehn Grad. Doch mithilfe eines solchen Prismas kann man kein newtonisches Vollspektrum (mit grüner Mitte) erzeugen – ganz gleichgültig, in welcher Entfernung der Auffangschirm steht (Abb. 17).

Nun hatte Goethe keine Prismen mit brechendem Winkel von 10 Grad; jedenfalls sind solche Prismen nicht erhalten.[31] Er besaß einer-

29 Bei Erzeugung seines Spektrums entfernte Newton den Auffangschirm z. B. 18,5 Fuß (also gut 5,60 Meter) vom Prisma (Newton, Optics [Anm. 2], S. 22). Nun gibt seine Tafel zu dem Experiment diesen Abstand zwischen Prisma H und Schirm w viermal so groß wieder wie die Länge des Spektrums PT (ebd., Lib. I, Tab. III, Par. I, Fig. 13). Dann müsste das Spektrum also ca. 170 cm bzw. mehr als vier Fuß lang gewesen sein; es war aber nur 10,25 Zoll lang, also mehr als ein Viertel kürzer, als es die Tafel bei einheitlichem Maßstab mit sich brächte.

30 Hierfür verwende ich eine Schlussmethode, die man in der Wissenschaftsphilosophie als Schluss auf die beste Erklärung oder als Abduktion bezeichnet; *locus classicus* ist Gilbert H. Harman, The inference to the best explanation, in: The Philosophical Review 74 (1965), Nr. 1, S. 88–95. Ich erläutere diese Schlussweise knapp in Müller, Mehr Licht (Anm. 8), § I.4.1.

31 Eigenartigerweise erwähnte Goethe mehrmals ein Prisma von 15° und behauptete, dass sich mit diesem Prisma die ganze Reihe der Phänomene durchspielen lasse (Goethe, Enthüllung der Theorie Newtons, LA I 5, § 101; vgl. Goethe, Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 320). Hier liegt möglicherweise ein empirischer Fehler vor. Selbst bei einem großen Abstand von über 2 m kann man aus einem



Abb. 17. Auseinanderstrebende Farbsäume ohne Grün.



Abb. 18. Goethes spitzes Wasserprisma (Foto: Olaf L. Müller; Goethe-Nationalmuseum Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. Nr. GNF 0245).



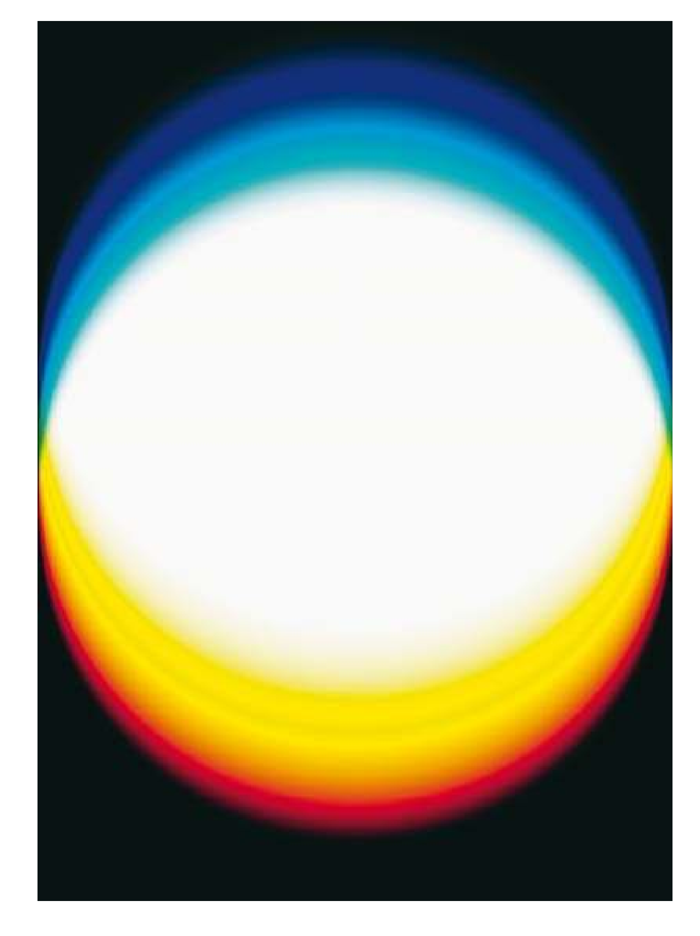


Abb. 19 und Abb. 20. Spektra bei 15° (siehe Anm. 31).

seits vier etwas kleinere Wasserprismen mit einem brechenden Winkel von 38° bis 39° (Abb. 18), andererseits das oben schon erwähnte große Wasserprisma, dessen Grundfläche ein gleichseitiges Dreieck bildet, also drei Winkel von jeweils 60 Grad aufweist.

Welches dieser Prismen hat Goethe für die Versuchsreihe benutzt, deren Ergebnisse die Tafel V wiedergibt? Das große Wasserprisma. Dafür spricht zweierlei. Erstens zeigte Goethe in früheren Fassungen der Tafel Prismen mit gleichseitiger Grundfläche.[32] Und zweitens lassen sich die anderen vier Wasserprismen nicht so in das Versuchsgeschehen einbinden, wie die Tafel zeigt – sonst liefe ihr Wasser aus. Sie werden von oben durch die offene dreieckige Seite gefüllt, die sich nicht wasserdicht schließen lässt; daher müssen sie aufrecht stehen, und dann zeigt der brechende Winkel nicht nach unten wie in der Tafel, sondern nach vorn. Im Unterschied hierzu wird das große Wasserprisma von oben durch eine der drei rechteckigen Grenzflächen gefüllt. Es hängt in einer sinnreichen Holzkonstruktion; so kann der brechende Winkel nach unten zeigen, ohne dass das Prisma umkippt oder ausläuft. Goethe hielt große Stücke auf diese Holzkonstruktion und widmete ihr (zum Nachbauen) eine eigene Tafel (Abb. 21).

Wenn nun das benutzte Prisma tatsächlich eine gleichseitige Grundfläche hatte und von Goethe maßstabgetreu abgebildet wurde, können wir das Verhältnis der beiden Maßstäbe bestimmen.[33] Dazu verlängern

Wasserprisma mit brechendem Winkel von 15° kein Newton-Spektrum mitsamt grüner Mitte herauslocken (Abb. 20). Nun bringen Wasserprismen keine starke Dispersion mit sich. Besser steht es in dieser Hinsicht mit modernen Gläsern; extrem hohe Dispersion bietet z.B. das Schott-Glas N-SF57 (Abb. 19). Solche Gläser gab es zu Goethes Zeiten noch nicht. Doch solange wir die Sellmeier-Koeffizienten der Prismen Goethes nicht kennen, können wir nicht sicher sagen, ob er sich im angeführten § 101 geirrt hat.

32 Corpus der Goethezeichnungen, Bd. Va (Anm. 14), S. 99, Nr. 366.

33 Die Rechnung fußt auf Messungen in der Tafel aus der Leopoldina-Ausgabe (Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 65). Soweit ich sehe, haben deren Herausgeber darauf verzichtet, sich darauf festzulegen, ob sie die Tafel in Originalgröße wiedergegeben haben. Zwar sind die Originaltafeln deutlich schärfer gedruckt als deren Nachdrucke in der Leopoldina-Ausgabe, aber alles in allem passt ihre Größe zu den Abmessungen der beiden alten Exemplare, die Sarah Schalk und ich in der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität ansehen konnten (Goethe, Sechszehn Tafeln neben der Erklärung zu Goethe's Farbenlehre, Tübingen 1812, Exemplar der Universitätsbibliothek der Humboldt-

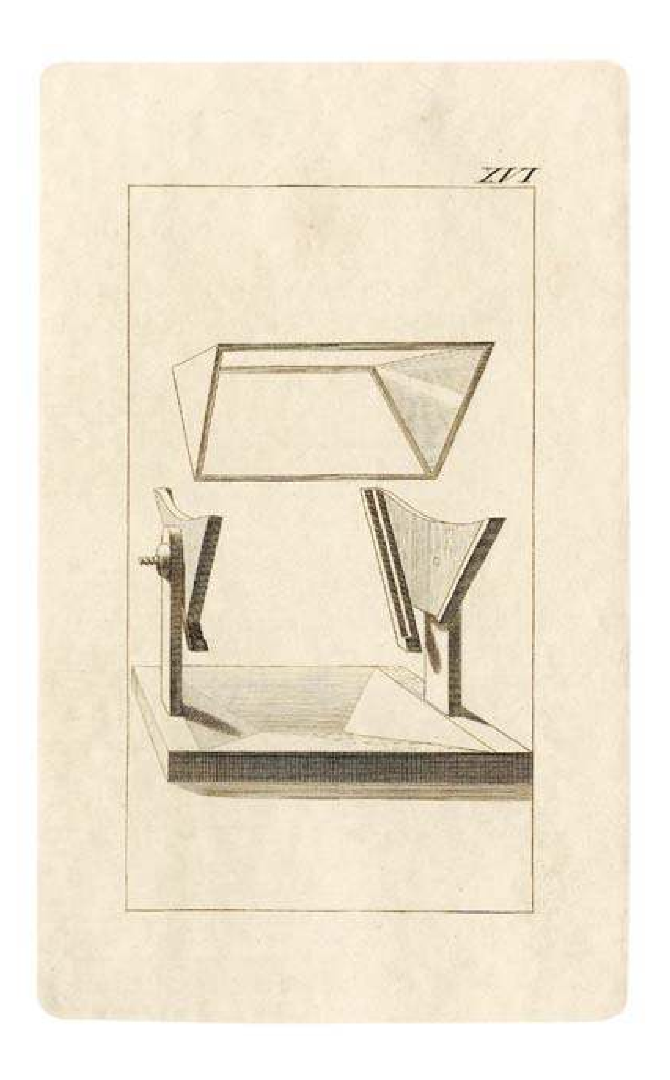


Abb. 21. Goethes Tafel XVI.

wir die beiden nach unten zeigenden Kanten des Prismas bis zu ihrem Schnittpunkt C, der jenseits der inneren Rahmenlinie der Tafel und zufälligerweise noch ein kleines Stückchen jenseits ihres äußeren Rahmens liegt; nun messen wir das entstehende Dreieck aus (Abb. 22).

Die lange, senkrecht stehende Seite b des Prismas hat in der Tafel V eine Kantenlänge von $b_{\text{Tafel V}} = 5{,}9$ cm; hingegen hat die kurze, waage-

Universität Berlin, Signatur 2942:F4; Ort und Jahreszahl sind unklar; die Angaben wurden aus dem Bibliothekskatalog der HU übernommen). Selbstverständlich kommt es am Ende nur auf das *Verhältnis* der Maßstäbe an, das man genauso gut aus Tafel V der Insel-Bücherei berechnen kann (wie Anm. 4, S. 25).

rechte Seite c des Prismas in der Tafel eine Kantenlänge von $c_{\text{Tafel V}}$ = 1,3 cm. Wenn beide Messergebnisse ein und denselben Wert repräsentieren, ist der waagerechte Maßstab um den Faktor 5,9/1,3 = 4,5 gröber als der senkrechte. Das passt verblüffend gut zu dem Wert, den ich im vorigen Abschnitt mit einer hiervon unabhängigen Überlegung ermittelt habe. Es könnte also sehr wohl sein, dass Goethe mit größter Sorgfalt nachgemessen, sich dann zwei geeignete Maßstäbe zurechtgelegt und konsequenterweise auch sein großes Wasserprisma diesem doppelten Maßstab getreu abgebildet hat. Sollte es sich so verhalten, so können wir die Maßstäbe recht genau berechnen:

Vertikal:	5,9 cm auf der Tafel entsprechen 25 cm im Labor; d.h. 1 cm entspricht 4,2 cm Labor.
Horizontal:	1,3 cm auf der Tafel entsprechen 25 cm im Labor; d.h. 1 cm entspricht 19,2 cm Labor.[34]

34 Es gibt einige Alternativen zu dieser Rechnung, die leicht abweichende Zahlen mit sich bringen. Oben habe ich vorausgesetzt, dass die Seite b genau so lang ist wie in Goethes Wasserprisma – ich hätte das mit gleich gutem Recht für Seite a voraussetzen können (weil die Grundfläche des Wasserprismas gleichseitig ist). Welche der beiden Seiten für die Rechnung zugrundegelegt werden soll, kann sich der Interpret aussuchen; es liegt nicht in der Natur der Sache. Diese Wahlmöglichkeit wäre verschlossen, wenn Goethe das Dreieck ABC gleichschenklig, nicht rechtwinklig gezeichnet hätte. Nur dann ließen sich die wahren Zahlenverhältnisse durch einfache Dehnung rekonstruieren (wie oben der Einfachheit halber angenommen). Mit dem rechten Winkel in der Ecke A wird die Transformation dagegen komplizierter: Da der rechte Winkel erhalten bliebe, wenn wir die Tafel lediglich in der Horizontalen dehnten, gewönnen wir auf diesem Weg nie ein gleichseitiges Dreieck. Um die Schwierigkeit zu beheben, haben wir zunächst das rechtwinklige Dreieck des Prismas dadurch per Scherung in ein gleichschenkliges Dreieck verwandelt, dass wir seine Spitze so weit nach rechts verschoben haben, bis sie genau unter der Mitte zwischen den anderen beiden Ecken lag. Dadurch wurde die Kante a noch etwas steiler, und um die Austrittswinkel der Farbkeile zu wahren, wurden sie leicht gegen den Uhrzeigersinn gedreht. Dann haben wir berechnet, wie weit man die so entstandene Graphik in der Horizontalen dehnen muss, um ein gleichseitiges Dreieck ABC zu gewinnen; dieser Faktor betrug 5,5 (Abb. 24). Der tatsächliche Zerrfaktor dürfte also grob in der Nähe der oben ermittelten Zahl 4,5 und des neuen Werts 5,5 liegen; dass wir ihn nicht genauer bestimmen können, lässt sich verschmerzen: Auch die Größen der einzelnen Farbzonen lassen sich nur im Rahmen der Messgenauigkeit bestimmen – und ihre Grenzen sind im echten Experiment von erheblichen Unschärfen gekennzeichnet.

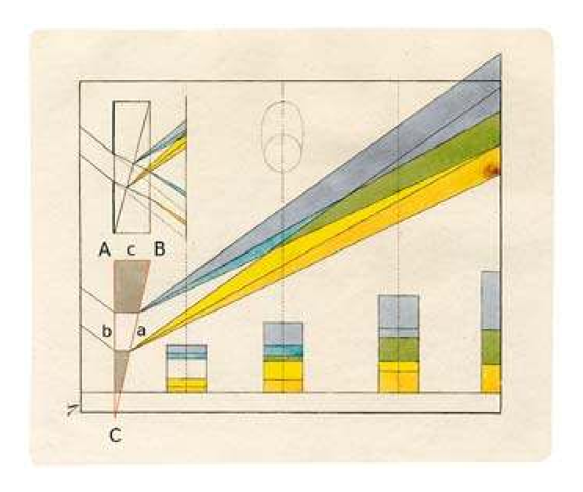


Abb. 22, Goethes Tafel V, gedreht, gespiegelt mit vollständigem Dreieck, Dreieck rot eingezeichnet (Bearbeitung: Sarah Schalk).

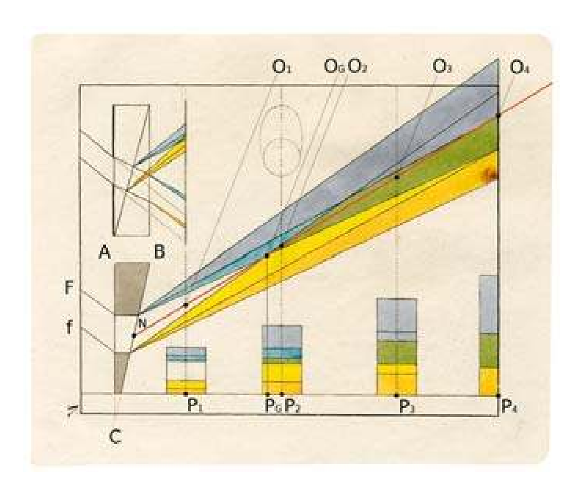


Abb. 23. Goethes Tafel V, gedreht, gespiegelt, mit optischer Achse $NO_1 \ldots O_4$ *(Bearbeitung: Sarah Schalk).*

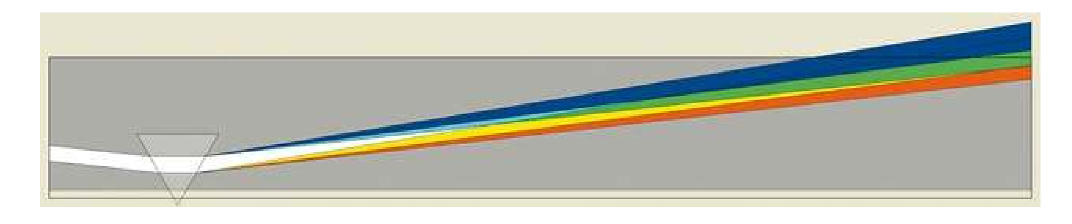


Abb. 24. Goethes Tafel V, gedreht, gespiegelt, und per Scherung und Zerrung in einheitlichen Maßstab überführt (siehe Anm. 34) (Grafik: Sarah Schalk).

Mit diesen Werten lassen sich einige Parameter aus der Tafel ablesen (Abb. 23):

- O_1N 2,2 cm ≙ 36,8 cm (nach Pythagoras 1 cm in schräger Richtung ≙ 16,7 cm) – auf der Vertikalen P1O1 fing Goethe das erste Spektrum auf.
- O_GN 5,7 cm ≙ 95,4 cm – OG ist der Punkt, an dem sich zum ersten Mal das newtonische Grün zeigt.
- O2N 6,3 cm ≙ 105,5 cm – P2O2 zeigt die Position des zweiten aufgefangenen Spektrums.
- O_3N 11,25 cm ≙ 188,4 cm.
- O_4N 15,6 cm ≙ 261,2 cm.

Wie die Tafel bei einheitlichem Maßstab ausgesehen haben könnte, zeigt Abb. 24.

Selbstverständlich könnte man auch behaupten, dass Goethe das spitzwinklig aussehende Prisma mit anderen Absichten in die Tafel eingebaut hat, also ohne sich bei der Darstellung des Prismas um exakte Maßstäbe zu kümmern. Dafür sehe ich zwei Möglichkeiten, die ich nur nennen möchte, ohne sie weiterzuverfolgen: Einerseits könnte Goethe den gezeigten spitzen Winkel eingesetzt haben, um auf übertriebene Weise anzudeuten, dass sich für seine Experimente (etwa aus Tafel VI) *etwas* spitzere Winkel besser eignen als Newtons Winkel von 60°. Andererseits könnte es ihm darum gegangen sein, auf der Tafel genügend Platz für die Darstellung der Versuchsergebnisse zu gewinnen – je spitzer dort das Prisma erscheint, desto weniger Platz benötigt es.[35]

VII. Geometrische Idealisierungen zur Verschönerung und Aufklärung der Versuchsergebnisse

Folgender Unterschied zwischen spektralfarbiger Empirie und Goethes Tafel V fällt auf: Anders als auf Goethes Tafeln erscheinen die aufgefangenen Spektren im tatsächlichen Experiment jeweils farblich verworren und mit rundlichen Enden (Abb. 25). Darüber schrieb Newton:

35 Das war bis vor kurzem meine Erklärung für diesen etwas misslichen Zug der Tafel (Müller, Mehr Licht [Anm. 8], § III.3.13).



Abb. 25. Spektrum am Punkt O2.

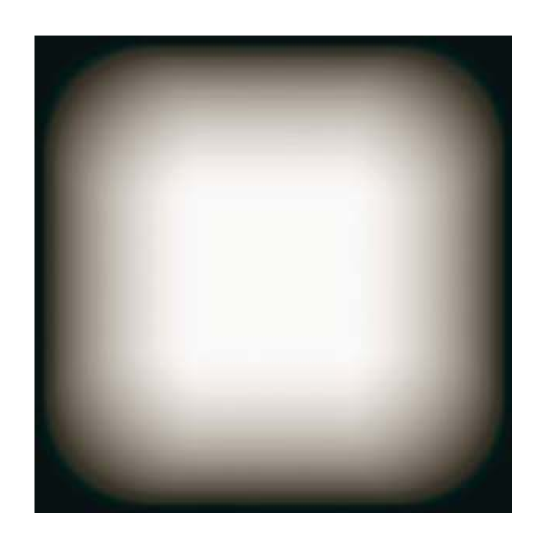


Abb. 26. Ohne Prisma, quadratische Blende.

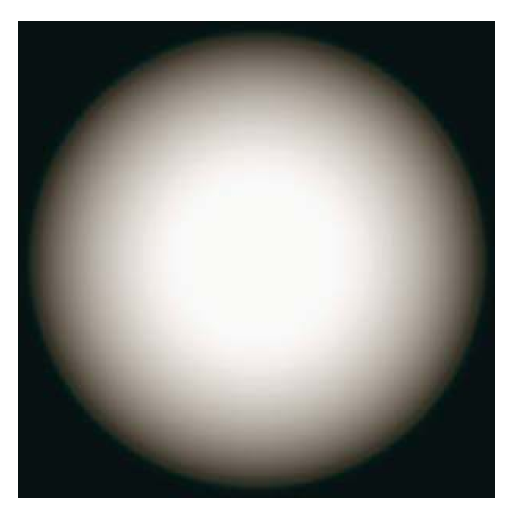


Abb. 27. Ohne Prisma, runde Blende.

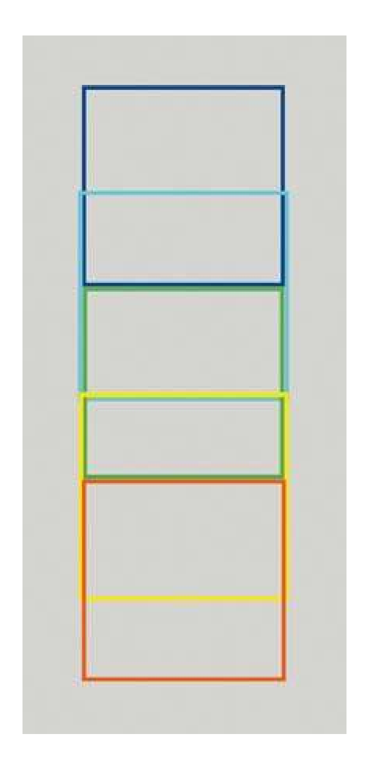
> They [i.e. the colours of the spectrum – O.M.] were terminated at the sides with streight lines, but at the ends, the decay of light was so gradual, that it was difficult to determine justly, what was their figure; yet they seemed *semicircular*.[36]

Goethe zeigte dagegen (in den schon erwähnten eingeblendeten Kästchen) begradigte Spektren als Versuchsergebnis. Sie haben gerade Kanten (auch oben bzw. unten an den Längsenden), und auf jeder horizontalen Linie in diesen Kästchen findet sich stets ein und derselbe Farbton. Was ist von dieser Diskrepanz zu halten?

Das kommt darauf an. Wer z.B. den Abstand zwischen Prisma und Schirm recht klein einstellt, kann aus dem Sonnenlicht sehr wohl die Spektren erzeugen, die Goethe für die fraglichen kleinen Abstände abbildete. Dafür muss man anstelle eines kreisrunden Lochs im Fensterladen (wie in Newtons Grundexperiment) ein rechteckiges oder quadratisches Loch wählen. Um das besser zu verstehen, müssen wir zunächst eine Vorüberlegung ohne Farben anstellen. Noch ohne Prisma fängt man kurz hinter einem *eckigen* Fensterladenloch auch ein nahezu *eckiges* helles Bild auf (Abb. 26) – kurz hinter einem runden Fensterladenloch hingegen ein rundes helles Bild (Abb. 27). Das leuchtet ein; kurz hinter dem Fensterladenloch entsteht ein recht scharfes Bild eben dieses Lochs. (Wäre das Loch dreieckig, so wäre auch sein Abbild auf dem Schirm dreieckig, usw.)

Wenn wir diese quadratischen bzw. runden hellen Bilder prismatisch brechen, dann bekommen wir laut Newtons Theorie entweder eine Serie übereinandergelagerter und verschiedenfarbiger *Quadrate* (Abb. 28) – oder eine Serie übereinandergelagerter und verschiedenfarbiger *Kreise* (Abb. 29). Aus geometrischen Gründen liegt auf der Hand, warum die Enden dieser Bilder im quadratischen Fall ausgerechnet gerade Begrenzungslinien zeigen – und warum diese Bilder auch farblich gut aufgeräumt sind (Abb. 30). Auf jeder Höhe im Bild entsteht exakt dieselbe Farbmischung, anders als im runden Fall, wo sich in *jedem* Bildpunkt verschiedene monochromatische Kreise überlagern (Abb. 31).

36 A letter of Mr. Isaac Newton […] containing his new theory about light and colors (Anm. 2), S. 3076 (kursiv im Original). Vgl. Newton, Optics (Anm. 2), S. 22.



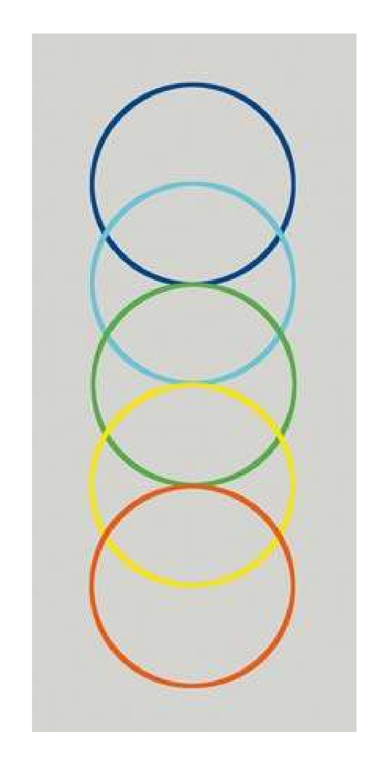


Abb. 28–29. Fünf monochromatische Rechtecke (links) überlagern sich weniger verworren als fünf monochromatische Kreise (rechts). Genauso im unendlichen Fall (Grafik: Sarah Schalk).





Abb. 30–31. Wie Abb. 26–27, aber mit Prisma.

Statt also Goethe beim linkerhand eingeblendeten Kästchen (Abb. 22) eine Diskrepanz zwischen empirischer Wirklichkeit und abgebildeter Darstellung vorzuwerfen, sollten wir ihn loben. Er hat Newtons Experiment so verändert, dass die Verhältnisse klarer hervortreten – und zwar theoretisch und empirisch. Solche Veränderungen im Namen der Klarheit sind das tägliche Brot versierter Experimentatoren.

No. der Abb. aus Computersimulation	*Form der Sonnenscheibe*	*Höhe der Blende 0,8 cm*	*Prisma*	*Abstand zum Schirm*
Abb. 8	rund	rund	60° H_2O	10 cm
Abb. 10	rund	rund	60° H_2O	50 cm
Abb. 11	rund	rund	60° H_2O	100 cm
Abb. 14	rund	rund	60° H_2O	25 cm
Abb. 17	rund	rund	10° H_2O	0 bis 600 cm
Abb. 19	rund	rund	15° Schott	212 cm
Abb. 20	rund	rund	15° H_2O	212 cm
Abb. 25	rund	rund	60° H_2O	105,5 cm
Abb. 26	rund	quadr.	–	29,9 cm
Abb. 27	rund	rund	–	29,9 cm
Abb. 30	rund	quadr.	60° H_2O	29,9 cm
Abb. 31	rund	rund	60° H_2O	29,9 cm
Abb. 32	rund	quadr.	60° H_2O	105,5 cm
Abb. 33	quadr.	rund	–	152,9 cm
Abb. 34	quadr.	rund	60° H_2O	261,2 cm
Abb. 36	rund	quadr.	60° H_2O	0 bis 212 cm
Abb. 39	rund	quadr.	60° H_2O	10 cm

Tabelle: Nach einem Simulationsprogramm von Alexander Schreiber haben wir die verschiedenen Spektren berechnet, die hier gezeigt werden: mit variablen Formen der Sonnenscheibe bzw. Blendenöffnung, mit Prismen unterschiedlicher brechender Winkel und verschiedener Materialien – sowie mit variablem Abstand zwischen Prisma und Schirm. Wir haben stets angenommen, dass das Prisma symmetrisch ausgerichtet ist – so wie Newton es beschrieben hat (Newton, Optics [Anm. 2], S. 21).

VIII. Eckige Sonnenscheibe am Himmel

Die Überlegung aus dem vorigen Abschnitt hat einen Schönheitsfehler. Die Spektren lassen sich nämlich nur in der Nähe des Prismas begradigen wie beschrieben. Doch bei vergrößertem Abstand (etwa zur Erzeugung eines newtonischen Vollspektrums mit grüner Mitte) bleibt das Spektrum verworren gerundet – selbst dann, wenn das Fensterladenloch viereckig ist, nicht rund (Abb. 32). Dass Goethe das auch so beobachtet hatte, ergibt sich aus der gestrichelt eingeblendeten Ellipse, die er bei mittelgroßem Abstand zwischen Prisma und Auffangschirm andeutete (Abb. 23). Er schrieb:

> Der Durchschnitt über welchen man oben eine punktierte Ellipse gezeichnet, ist ohngefähr derjenige, wo Newton und seine Schüler das Bild auffassen, festhalten und messen.[37]

Was ist davon zu halten, dass Goethe an derselben Stelle unten trotzdem ein eckiges und begradigtes Spektrum eingezeichnet hat? Verfälschte er auf unzulässige Weise die tatsächlichen Versuchsergebnisse?

Er verfälschte sie, aber nicht unzulässigerweise. Vielmehr trieb er die Idealisierung im Namen der Klarheit auf die Spitze. Um das herauszuarbeiten, möchte ich fragen: Wie sähe ein Experiment aus, in dem auch bei größeren Abständen eckige Spektren aufgefangen würden? Es wäre ein Experiment, in dem sich (bei größeren Abständen) auch ohne Prisma ein *eckiges* weißes Bild zeigen müsste. Nun fängt man bei den fraglichen größeren Abständen das Abbild der äußeren Wirklichkeit auf; wir haben dann eine Dunkelkammer-Abbildung: die Vorform der modernen Fotografie. Bei größeren Abständen zeigt der aufgefangene Lichtfleck also das Abbild der Sonne – und die ist rund, nicht eckig. Je größer der Abstand, desto perfekter das Abbild der Sonne. Bei sehr großen Abständen hätten wir beispielsweise während einer partiellen Sonnenfinsternis ein sichelförmiges Abbild, wie man schon in aristotelischen Tagen wusste.[38] Kurz und gut, in hoher Entfernung von

37 Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 64.

38 Pseudo-Aristoteles, Problemata physica, hrsg. und übersetzt von Helmut Flashar, überarbeitete Ausgabe, Berlin 1991 (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 19), S. 141 (Problema XV, Kapitel 11).

der Blendenöffnung folgt das Abbild immer der Form des Vorbildes draußen.[39]

Wenn das richtig ist, dann müsste das Licht im gesuchten Experiment von einer *viereckigen* Sonnenscheibe stammen – eine surreale Vorstellung. Doch warum nicht? Nehmen wir an, dass die Sonne ein leuchtender *Würfel* wäre, der uns auf Erden genau eine seiner sechs Flächen zuwendete. Dann hätten wir eine quadratische Sonnenscheibe am Himmel und fingen (immer noch ohne Prisma) auch ein nahezu quadratisches Abbild dieser quadratischen Sonnenscheibe auf (Abb. 33). Mit dem Prisma im Strahlengang müsste sich dann das wohlaufgeräumte Bild ergeben, das Goethe in seiner Tafel an Ort und Stelle rechts in der Tafel eingeflochten hat. Er schrieb:

> Es ist *angenommen*, daß ein *vierecktes* leuchtendes Bild verrückt werde, welches die Sache viel deutlicher macht, weil die vertikalen Grenzen rein bleiben und die horizontalen Unterschiede der Farben deutlicher werden.[40]

Diese Annahme bezieht sich auf die gesamte Versuchsreihe. Bei kleinen Abständen läuft die Annahme auf ein eckiges Loch im Fensterladen hinaus (wie im vorigen Abschnitt durchdekliniert) – bei größeren Abständen läuft die Annahme eines viereckigen leuchtenden Bildes darauf hinaus, dass die leuchtende Sonne eckig ist.

Selbstverständlich können wir die Form der Sonne im realen Experiment nicht manipulieren. Aber ich habe es in einer Computersimulation ausprobiert. Dabei kam das heraus, was Goethe unten in seine Tafel (Abb. 23) eingezeichnet hat (Abb. 34). Jedenfalls kam dabei *geometrisch* nahezu das heraus, was die Tafel zeigt – *farblich* weicht die Simulation von der Tafel erheblich ab. Genauso stand es bei den zuvor errechneten Simulationen.

In der Tat, bislang habe ich mit den vergilbten Farben einer zweihundert Jahre alten Tafel gearbeitet. Es versteht sich von selbst, dass diese

39 Genau genommen sieht man in hinreichender Entfernung vom Schirm das Abbild nicht nur der Sonne, sondern der gesamten Szenerie vor dem Fensterladenloch. Doch weil die Sonne um ein Vielfaches heller ist als der ganze Rest, dürfen wir diesen dunkleren Rest vernachlässigen und so tun, als wäre er finster.

40 Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 64 (meine Kursivierung).



Abb. 32. Quadratische Blende, erhöhter Abstand.



Abb. 34. Wie Abb. 33, aber mit Prisma.

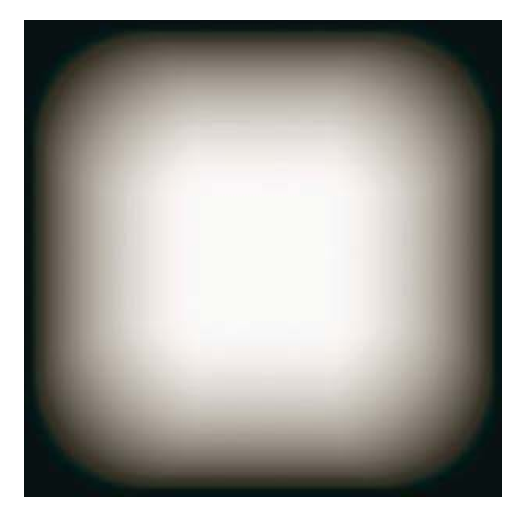


Abb. 33. Quadratische Sonne, runde Blende, kein Prisma.

Farben blasser sind als die aus der Computersimulation – und *deren* Farben sind wiederum blasser als die aus der empirischen Wirklichkeit. Wie dem auch sei, es hat wenig Sinn, mit den suboptimalen Farben alter Drucke weiterzuarbeiten; wir wissen aus Experiment und Simulation, welche Farben dort eigentlich stehen müssten. Das Ergebnis dieser farbigen Modernisierung der Tafel V sehen Sie in Abb. 35. Wie die Farben in der Computersimulation aussehen, zeigt Abb. 36.

Goethes Tafel weicht bei einer Farbe besonders stark von Computersimulation und empirischer Wirklichkeit ab; was er als blassviolette Farbe zeigt, ist in Wirklichkeit ein dunkles, sattes Blau mit einem minimalen Stich ins Violette. Daher werde ich von nun an die obere Farbe in den Spektren nicht mehr als Violett bezeichnen, sondern als Dunkelblau. Ich bezweifle, dass die Abweichung zwischen Tafel und Wirklichkeit nur mit dem Alter der ausgebleichten Tafel zu tun hat. Wie mir scheint, hat Goethe die Farben systematisch anders wahrgenommen und benannt, als sie im Experiment erscheinen. Er hat die fragliche Farbe nicht nur violett abgebildet, sondern z. B. auch Blaurot genannt.[41] Seltsamerweise hat er sogar im allerdunkelsten Königsblau einen rötlichen Schimmer gesehen.[42] Zudem redete er am unteren Ende des Spektrums oft von Gelbrot, obwohl die dortige Farbe im schönsten Rubinrot aufleuchtet.[43]

Hatte Goethe vielleicht am Ende einen Sehfehler bei der Farbwahrnehmung? Ich stehe vor einem Rätsel. Fest steht, dass Goethe die Spektren geometrisch präzise ausgemessen hat. Laut einer verbreiteten Einschätzung der Farbenforschung Goethes wusste der Dichter und Augenmensch die Farben lebendig zu erfassen, konnte aber mit den idealisierenden Messverfahren moderner Naturwissenschaft nichts anfangen.[44] Wie seine ungenaue Farbwahrnehmung und seine genaue Vermessung der Spektren zeigen, war es umgekehrt.

41 Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 214. Für die folgende Überlegung siehe auch Müller, Mehr Licht (Anm. 8), § III.3.9.

42 Brief an Schopenhauer vom 16. November 1815; WA IV 26, S. 155.

43 Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 214.

44 Siehe z. B. Felix Mühlhölzer, Wissenschaft, Stuttgart 2011 (= Grundwissen Philosophie), S. 12, 32 f. und passim.

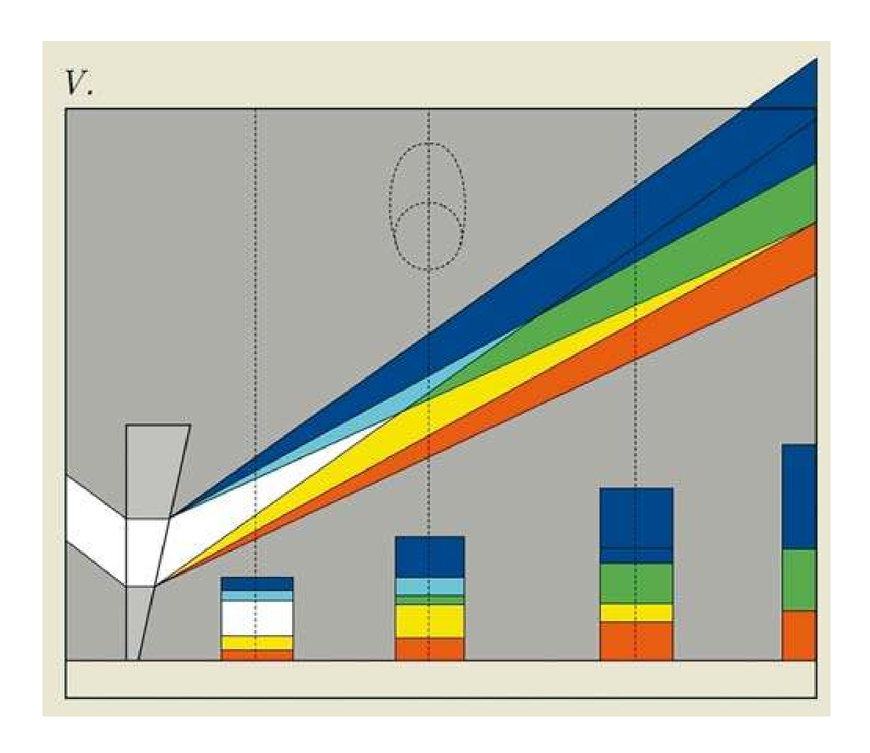


Abb. 35. Tafel V mit rekonstruierten Farben (Grafik: Matthias Herder).

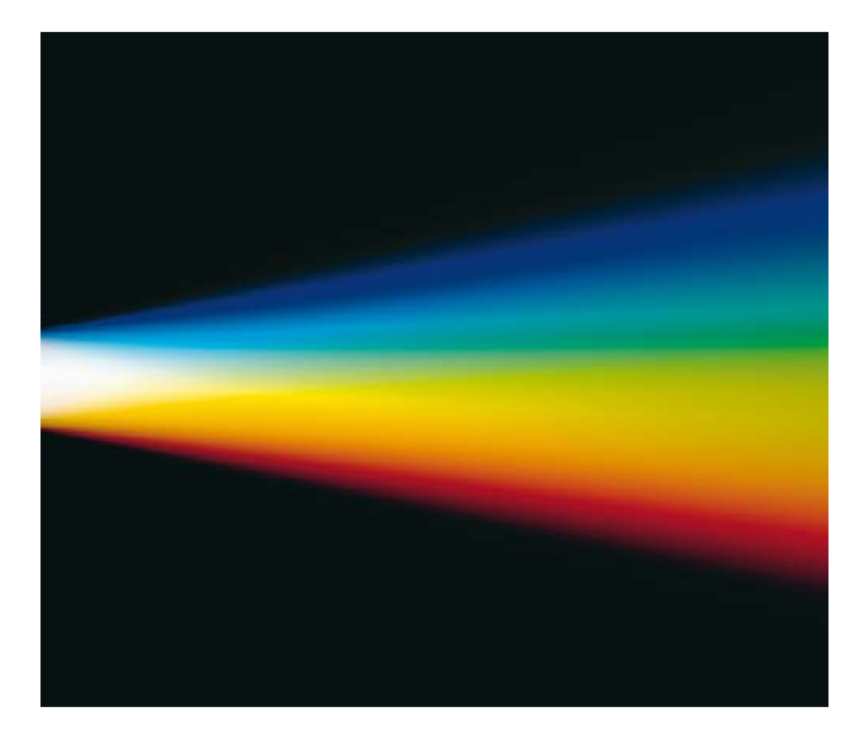


Abb. 36. Spektren bis zum Abstand von 212 cm.

IX. Das Auge als Dunkelkammer

Was im vorigen Abschnitt zutage getreten ist, finde ich aus zwei Gründen bemerkenswert. Erstens wird Goethe immer vorgeworfen, den idealisierenden und theoretischen Charakter der exakten Naturwissenschaften verkannt zu haben. So schrieb der Physiker Pfaff in einer Monographie aus dem Jahr 1813, die ganz der Widerlegung Goethes gewidmet war: »so war es gewiss auch hier […] der *erste Augenschein*, bei welchem er stehen blieb«.[45] Wer wie Goethe kühn eine quadratische Sonnenscheibe ansetzt, um die Phänomene klarer darzustellen, den kann Pfaffs Vorwurf nicht treffen.

Zweitens muss Goethe die optischen Abbildungsbeziehungen recht tief durchdrungen haben, um ein hypothetisch idealisiertes Versuchsergebnis korrekt wiederzugeben – und zwar so gut, dass es sich Jahrhunderte später in der Computersimulation bestätigen ließ. Wie hat das der Dichter schaffen können, der doch immer damit kokettierte, mit der Mathematik auf dem Kriegsfuß zu stehen?

Ich behaupte: Er kannte ein strukturgleiches Experiment, in dem genau das herauskam, was er auf der Tafel abgebildet hat. Und zwar war ihm klar, dass man Newtons Experiment um Dimensionen verkleinern kann, ohne etwas wesentliches am Versuchsausgang zu ändern.[46] Wenn man nämlich das menschliche Auge als kleinen Nachbau der Dunkelkammer auffasst (deren Fensterladenloch nun von der Pupille nachgebildet wird und deren Auffangschirm die Netzhaut ist), dann kann man anstelle der Sonnenscheibe am dunkelblauen Himmelszelt einen kleinen hellen Kreis auf schwarzem Papier verwenden (Abb. 37). Das Prisma muss in diesem Fall *vor* der Pupille plaziert werden, aber diese kleine Änderung im Versuchsaufbau schadet nicht weiter; schon Newton hatte das Prisma manchmal vor, manchmal nach der Lochblende angebracht, ohne dass sich dadurch die aufgefangenen Spektren merklich geändert hätten.[47]

45 Pfaff, Über Newton's Farbentheorie (Anm. 18), S. 91 f., § 118 (Pfaffs Hervorhebung).

46 Für die folgende Darstellung siehe Goethe, Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, §§ 299–304.

47 Siehe Isaac Newton, Opticae – Optics, in: The optical papers of Isaac Newton, vol. I: The optical lectures. 1670–1672, ed. by Alan E. Shapiro, Cambridge 1984, S. 280–603, hier: S. 530 f.



Abb. 37. Goethes Tafel IIa, Kreis (Bearbeitung: Sarah Schalk).



Abb. 38. Goethes Tafel IIa, Rechteck (Bearbeitung: Sarah Schalk).

In diesem verkleinerten Nachbau des newtonischen Experiments kann man den hellen *Kreis* (Newtons Sonnenscheibe) durch ein helles *Quadrat* auf schwarzem Papier ersetzen; Papier ist geduldig. Und da wir gerade bei preiswerten Variationen auf Papier sind: Um die Farben noch großzügiger aufscheinen zu lassen, zog Goethe das Quadrat in die Länge und verwandelte es in ein Rechteck (Abb. 38). In der Tat sieht man dann (mit dem Prisma bewaffnet) eckige und gut aufgeräumte Spektren: so, wie Goethe sie dargestellt hat. Im rechteckigen Fall wäre das Spektrum entsprechend breiter; ich bleibe im folgenden der Einfachheit halber bei quadratischen Formen.[48]

48 Das Verhältnis zwischen objektiven und subjektiven Experimenten ist verwickelter, als ich es oben kurz und bündig darstellen wollte (im ersten Fall fällt präzise abgezirkeltes Sonnenlicht durchs Prisma auf einen Schirm; im zweiten Fall fällt von der Tafel zurückgeworfenes Licht durchs Prisma auf die Netzhaut). Da man im subjektiven Experiment den Abstand zwischen Netzhaut und Pupille nicht so ändern kann wie den zwischen Schirm und Fensterladenloch im objektiven Experiment, lässt sich die experimentelle Serie aus Tafel V nur über einen weiteren gedanklichen Umweg subjektiv ermitteln; hierzu muss man sich klarmachen, dass eine variable Entfernung des prismatisch bewaffneten Auges vom Vorbild auf Papier ähnliche Folgen zeitigt wie der variable Abstand zwischen Prisma und Schirm, den Goethe auf seiner Tafel V darstellte.

Nach allem Gesagten verbirgt sich hinter Goethes Tafel V eine Extrapolation – also ein gedankliches Manöver, das denen nicht offensteht, die sich immer nur eng an den Phänomenen orientieren. Dass Goethe jenes Manöver ganz bewusst eingesetzt hat, lässt sich an vielen seiner Aussagen belegen, zum Beispiel hier:

> Der Naturforscher […] ist in einzelnen Fällen aufmerksam, nicht allein wie die Phänomene erscheinen, sondern auch wie sie erscheinen sollten. Es gibt, wie ich besonders in dem Fache, das ich bearbeite, oft bemerken kann, viele empirische Brüche, die man wegwerfen muß, um ein reines konstantes Phänomen zu erhalten.[49]

Dass Goethe Brüche weggeworfen hat, bedeutet am Beispiel der Tafel V dreierlei. Einerseits hat er – bei kurzen Abständen – das runde Fensterladenloch Newtons weggeworfen und im Realexperiment durch ein eckiges ersetzt (Abschnitt VII). Andererseits hat er – bei großen Abständen – die runde Sonnenscheibe weggeworfen und im Gedankenexperiment durch eine eckige ersetzt (Abschnitt VIII). In beiden Fällen zielte er darauf ab, die entfalteten Spektren zu begradigen und besser durchschaubar zu machen – sie also so zu zeigen, wie sie idealerweise aussehen sollten. Schließlich idealisierte er die Spektren noch in einer weiteren Hinsicht, die bislang noch nicht zur Sprache gekommen ist. Sie ist Thema des nächsten Abschnitts.

X. Kontinuum oder scharfe Grenzen?

Laut Newton besteht das Spektrum aus unendlich vielen Farbtönen, die graduell ineinander übergehen; es ist ein Kontinuum – abgesehen davon hat es keine innere Struktur und keine inneren Grenzen.[50] Laut Goethe müssen dagegen Grenzen in das Spektrum eingezogen werden: Bei kleinem bzw. mittlerem Abstand zwischen Prisma und Schirm zeigt Goethes Tafel fünf klar voneinander abgegrenzte Farbfelder: Dunkelblau/Türkis/Weiß/Gelb/Rot bzw. Dunkelblau/Türkis/Grün/Gelb/Rot.[51]

49 Das reine Phänomen (datiert: 15. Januar 1798), LA I 3, S. 306–308, hier: S. 306 f.

50 Siehe Newton, Optics (Anm. 2), S. 28, 43 f.

51 Entsprechend schrieb Goethe im Begleittext konsequent von jeweils fünf Farben (Entwurf einer Farbenlehre, LA I 4, § 214; Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln, LA I 7, S. 64).

Beide Darstellungen bieten eine Idealisierung der tatsächlichen Ergebnisse im optischen Experiment; doch haben Newton und Goethe in unterschiedliche Richtungen idealisiert: In guter Übereinstimmung mit seinen infinitesimalen Errungenschaften auf den Feldern der Mechanik und Mathematik setzte Newton aus theoretisch-hypothetischen Gründen ein unendliches Kontinuum an, das mehr Nuancen verheißt, als sich jemals erkennen lassen; und zwar *viel* mehr solcher Nuancen.

Über diese Diskrepanz ist fast jeder erstaunt, der die Spektren zum ersten Mal im tatsächlichen Experiment erblickt – und dabei newtonische Ergebnisse erwartet: Die Spektren zeigen wesentlich weniger Nuancen, als man denken möchte.[52] Darauf reagieren viele Beobachter verblüffend defensiv; sie meinen nämlich, beim Experimentieren einen Fehler gemacht zu haben, der sich sicher irgendwie erklären lasse. Das ist ein klassischer Fall von dem, was man in der Wissenschaftsphilosophie als theoriebeladene Beobachtung bezeichnet – man sieht nur, was man weiß.[53]

Gegen Missverständnisse: Ich erwähne diese Angelegenheit nicht, weil ich etwa meinte, dass sich Newtons Theorie dadurch erschüttern oder entkräften ließe; ich erwähne es nur, um auf den theoretischen Sprung aufmerksam zu machen, den diejenigen vollziehen, die im Spektrum ein gleichmäßiges Kontinuum sehen. Sie springen über das hinaus, was man im Experiment selbst wahrnehmen kann. Der Sprung wird durch eine ganz bestimmte Hypothese vermittelt – durch eine Hypothese, die uns so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, dass wir sie kaum noch bemerken. Es ist die Hypothese von unendlich vielen verschiedenen Lichtsorten (wonach es für jede Wellenlänge zwischen 390 nm und 770 nm eine eigene Lichtsorte und Lichtfarbe gibt). Obwohl sich diese Hypothese nicht unmittelbar aus dem Experiment ablesen lässt, kann sie immer noch zutreffen. Ich halte sie für korrekt.

52 Siehe Carl Jennings, Revisioning colour. Trichromatic polarity and the phenomenological structure of colour (unveröffentlichter Vortrag; gehalten im Jahr 2010 auf der Jahrestagung des Inter-Society Color Council; Fassung vom 6. Oktober 2010), Fig. 8, Fig. 12, sowie Ferdinand Wülfing, Die Farben und der goldene Schnitt, Goch 2015, S. 96–106 und passim.

53 Das Motto geht auf Goethe zurück: »Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht« (aus einem Gespräch mit Friedrich von Müller vom 24. April 1819; Goethes Gespräche, hrsg. von Wolfram Herwig, Bd. 3/1: 1817–1825, Zürich 1971, S. 112).

Goethe hätte die Hypothese nicht abgelehnt, bloß weil es eine Hypothese ist. Was er ablehnte, war etwas anderes: die undisziplinierte Verwechslung von dem, was man sieht, mit dem, was man theoretischerweise zur Beschreibung des Gesehenen hinzufügt. Er meinte, dass man gar nicht darum herumkommt, beim Beobachten zu theoretisieren:

> Ist es doch eine höchst wunderliche Forderung, die wohl manchmal gemacht, aber auch selbst von denen, die sie machen, nicht erfüllt wird: Erfahrungen solle man ohne irgend ein theoretisches Band vortragen […]. Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, *daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.* Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit, und um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich, und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll.[54]

Hier hat Goethe viel von dem vorweggenommen, was erst im 20. Jahrhundert zur gängigen Münze der Wissenschaftsphilosophen geworden ist; ein schöner Triumph, der bislang nicht recht gewürdigt worden ist.[55]

Nichtsdestoweniger fragt sich angesichts unseres augenblicklichen Themas: Wie hat Goethe die farbliche Vielfalt der beobachteten Spektren theoretisch zurechtgeschnitten? Ich deutete es schon an – im Vergleich zu Newton genau entgegengesetzt. Wo Newton die Zahl der spektralen Farben ins Unendliche hochtrieb, verringerte Goethe sie. Ihm war aufgefallen, dass die Farben unmittelbar hinter dem Prisma verblüffend rein aussehen und verblüffend scharf voneinander abgetrennt sind (Abb. 39).

54 Vorwort, LA I 4, S. 5 (meine Kursivierung).

55 In der Tat war Goethe insgesamt ein hellsichtiger Vorreiter moderner Wissenschaftstheorie; vgl. Michael Mandelartz, Goethe, Newton und die Wissenschaftstheorie. Zu Wissenschaftskritik und Methodologie der ›Farbenlehre‹, in: ders., Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800, Berlin 2011, S. 240–281, hier: S. 258–262, 271 f. und passim; Müller, Mehr Licht (Anm. 8), Teil IV, insbes. §§ IV.1.17 f., IV.7.2–6.



Abb. 39. Recht scharfe Farbgrenzen bei 10 cm Abstand.

Natürlich nicht perfekt; nichts ist perfekt. Wo Dunkelblau und Türkis aneinanderstoßen, zeigt sich eine enge verschwimmende Grenze von Zwischentönen (genauso dort, wo Gelb und Rot aneinanderstoßen). Doch stellen Sie sich vor, dass Sie ganz oben auf einem Blatt Papier einen schmalen dunkelblauen Streifen sehen, ganz unten aber einen schmalen türkisen Streifen; und stellen Sie sich vor, dass Sie die Fläche dazwischen möglichst gleichmäßig mit allen dazwischenliegenden Farbnuancen füllen sollen. Dann sieht das Ergebnis ganz anders aus als der fragliche Teil des tatsächlich zu beobachtenden Spektrums.

Goethe hat sich dafür entschieden, die enge verschwimmende Grenze zwischen Dunkelblau und Türkis wegzulassen; für ihn bildete sie einen der Brüche, »die man wegwerfen muß, um ein reines konstantes Phänomen zu erhalten«.[56] Mit dieser Entscheidung lag er weit ab von dem,

56 Das reine Phänomen, LA I 3, S. 306 f., volles Zitat bei Anm. 49. Goethe hat die Unschärfe der Grenze nicht etwa deshalb ausgeklammert, weil sie sich mit den damaligen Herstellungsmethoden kolorierter Kupfertafeln nicht (oder nur unter unvertretbar hohem Aufwand) hätte darstellen lassen; vielmehr ist es ein integraler Bestandteil seiner eigenen Theorie der spektralen Farben, dass es nur wenige Grundfarben gibt, aus denen sich der ganze Rest zusammensetzt. Es

was wir heute für richtig halten. Aber er wich damit weniger stark als Newton und dessen Nachfolger von dem ab, was man tatsächlich sieht. Um abermals Missverständnissen vorzubeugen: Auch diese Bemerkung habe ich nicht gemacht, weil ich Goethes Idealisierung gegenüber der heute gängigen auszeichnen wollte. Wie er wusste und wie oben zitiert, weichen wir beim Theoretisieren notgedrungen vom bloß Sichtbaren ab, und das Ausmaß dieser Abweichung ist keine Größe, die allein darüber entscheidet, ob eine Theorie zu verwerfen ist oder nicht. Theorien werden in erster Linie anhand ihrer Erklärungsleistung beurteilt.

Selbst in Sachen Erklärungsleistung hatte Goethe noch einen Gesichtspunkt auf seiner Seite. Weil die Farbfelder unmittelbar hinter dem Prisma besonders scharf voneinander abgegrenzt sind und besonders rein wirken, machte er sie zur Grundlage seiner Theorie; er zog sie heran, um Newtons Vollspektrum (mit der grünen Mitte) zu erklären.

Seine Tafel V (Abb. 23) zeigt diese theoretische Erklärung auf einen Schlag. Da sich das dunkelblau/türkise Farbenpaar bei wachsendem Abstand genauso aufspreizt wie dessen gelb/rotes Gegenüber, müssen sich Türkis und Gelb an einem wohldefinierten Punkt treffen und dann gegenseitig durchdringen – hier entsteht die grüne Mitte aus Newtons Vollspektrum: Türkis plus Gelb gleich Grün.

Eine schöne Erklärung, nicht wahr? Doch Vorsicht: Ob Goethes Theorie etwas taugt, ist damit nicht entschieden. Das hängt zusätzlich davon ab, wieviele weitere Phänomene sie zu erklären weiß. Im kommenden Abschnitt möchte ich auf ein Phänomen zu sprechen kommen, mit dem sie offenbar nicht so ohne weiteres klarkommt. Wie Sie sehen werden, gerät Newtons Theorie an derselben Stelle in Bedrängnis.

würde meinen Rahmen sprengen, diese Andeutung auszuführen; einige Details hierzu und zum folgenden Gedankengang finden sich in: Olaf Müller, Goethe contra Newton on colours, light, and the philosophy of science, in: How colours matter for philosophy. Proceedings of the 2nd international colloquium on colours and numbers, Fortaleza, Brazil (2015), ed. by Marcos Silva, New York 2017, S. 71–93.

XI. Eine Anomalie bei Newton und Goethe

Bislang haben wir uns auf kleine sowie mittelgroße Abstände zwischen Prisma und Auffangschirm konzentriert; Goethes Tafel geht aber rechts ein gutes Stück weiter. Am Ende zeigt sie ein Spektrum, das nur noch aus drei Farben besteht: Dunkelblau/Grün/Rot. Das gelbe Feld aus Newtons Vollspektrum ist hier ebenso verschwunden wie sein türkises Gegenstück.

Dies Ergebnis kommt in meinen Computersimulationen nicht heraus – auch bei großen Abständen bleibt das gelbe Feld erhalten (Abb. 36). Wenn die simulierte Farbenvielfalt jenseits von Newtons Vollspektrum nicht sinkt, müssen wir fragen: Hat sich Goethe hier eines Beobachtungsfehlers schuldig gemacht? Ich glaube nicht; der Fehler scheint in der Computersimulation zu liegen.

Denn im tatsächlichen Experiment verschwindet das Gelb (ebenso wie das Türkis), sobald man den newtonischen Abstand verdoppelt; das haben viele Experimentatoren beschrieben.[57] Goethes Tafel bietet eine scheinbare Erklärung für den Gelbverlust. Dort sieht es so aus, als ob die türkisen und gelben Keile einander am Ende verschlängen, also voll und ganz in ihrem grünen Mischungsergebnis aufgingen.

Doch der schöne Eindruck trübt sich, wenn man das Liniengewirr ganz rechts in der Tafel auseinanderdividiert. Um das augenfällig zu machen, braucht man die Tafel nur zu verlängern (Abb. 40–41). Wie sich dann herausstellt, müssten bei nochmaliger Verdoppelung auch wieder mehr Farbfelder aufscheinen – und das ist im tatsächlichen Experiment nicht der Fall. Kurzum, die auf den ersten Blick bestechende Geometrie der Tafel führt bei riesigen Abständen empirisch in die Irre.[58]

57 Siehe Neil M. Ribe, Goethe's critique of Newton. A reconsideration, in: Studies in History and Philosophy of Science 16 (1985), Nr. 4, S. 315–335, hier: S. 320 f.; Ingo Nussbaumer, Zur Farbenlehre. Entdeckung der unordentlichen Spektren, Wien 2008, S. 130, 159; Olaf Müller, Newton, Goethe und die Entdeckung neuer Farbspektren am Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts, in: Erkenntniswert Farbe, hrsg. von Margrit Vogt und André Karliczek, Jena 2014, S. 45–82, hier: S. 55–59.

58 Ich danke Matthias Herder, der mich auf viele der Feinheiten hingewiesen hat, die in diesem Abschnitt zur Sprache kommen. Es ist interessant, wie geschickt es Goethe gelingt, seine Schwierigkeiten zu überdecken. Und zwar lässt er die Tafel just an der Stelle aufhören, wo sich zwei entscheidende seiner Linien schneiden – ausgerechnet so, dass sich das fragliche Farbfeld vor dem Schnittpunkt G verengt, bis es ganz verschwindet. Doch diesen Trick müsste Goethe zweimal einset-

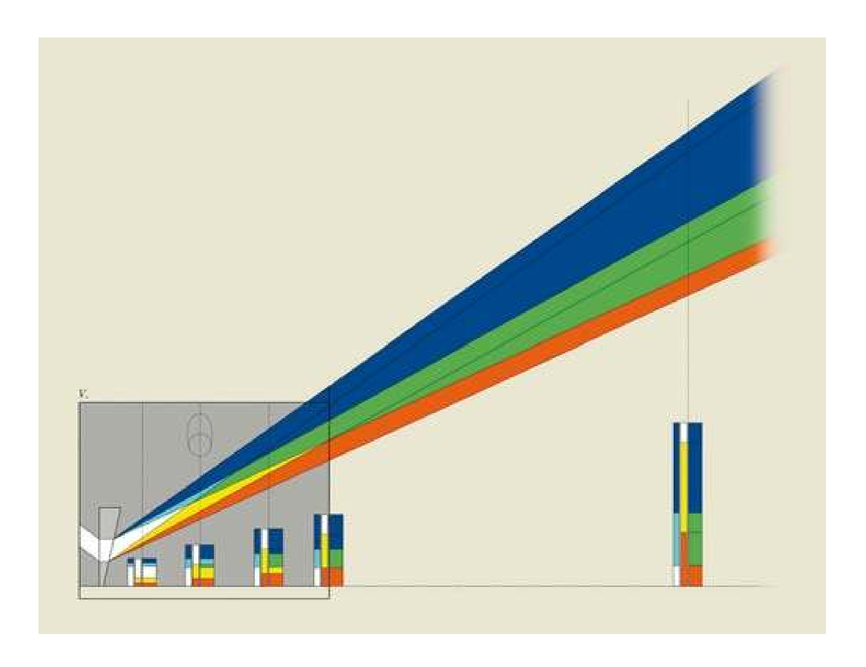


Abb. 40. Verlängerung der Tafel V (Grafik: Matthias Herder).

Diese Anomalie in Goethes Lehre hat ein Gegenstück bei Newton. Und zwar lässt sich mithilfe der newtonischen Theorie ebenfalls nicht verstehen, warum die spektrale Farbenvielfalt bei vergrößertem Abstand wieder abnimmt. Laut Newton müsste sie entweder steigen oder doch konstant bleiben.[59]

Vielleicht bietet der Gelbverlust bei erhöhtem Abstand einen der Brüche, die man wegwerfen muss, um weiterzukommen? Das klingt

zen: einerseits dort, wo (am Ende der Tafel in G) das Gelb verschwindet – andererseits an der Stelle T des Türkisverlusts weiter links (Abb. 42). Nun konnte Goethe die Tafel nur an einer Stelle abschneiden, nicht an zweien. Da die fraglichen Linien im Fall des Türkis nach ihrem Schnittpunkt wieder auseinanderstreben, also wieder Platz für eine eigene Färbung freilassen, musste Goethe den Türkisverlust anders übertünchen. Das tat er mithilfe blauer Tusche. Hat er gehofft, dass uns der Unterschied zwischen Dunkel- und Hellblau (bzw. Violett und Türkis) nicht so stark auffällt?

59 Olaf Müller, Fuchs, Du hast das Gelb gestohlen. Versuch über Goethes diebische Variation eines Experiments von Newton, in: Experiment FARBE. 200 Jahre Goethes Farbenlehre, hrsg. von Johannes Kühl, Nora Löbe, Matthias Rang, Dornach 2010, S. 38–53, hier: S. 42–44; vgl. Newton, Optics (Anm. 2), S. 43 f.

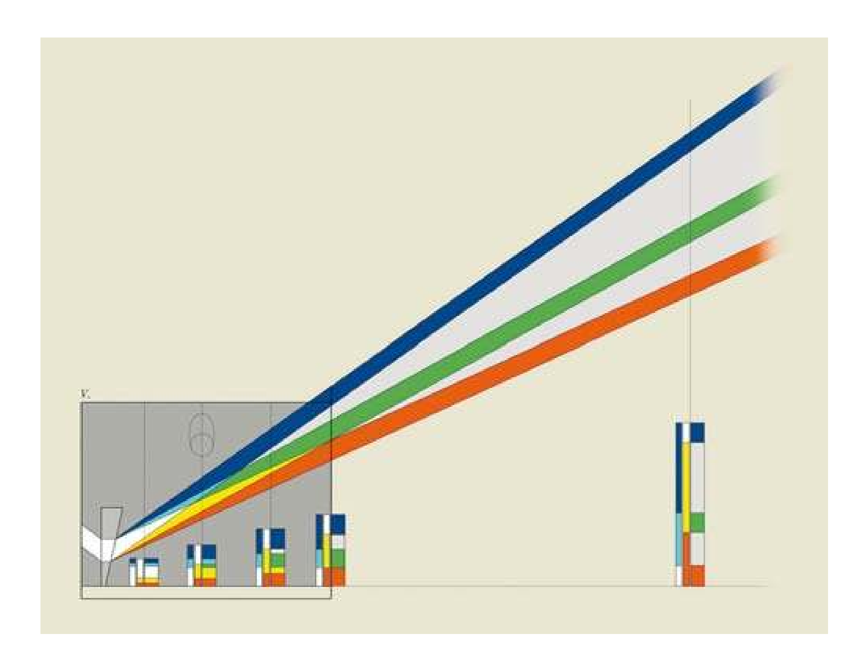


Abb. 41. Welche Farben sagt Goethe rechts voraus?
(Grafik: Matthias Herder).

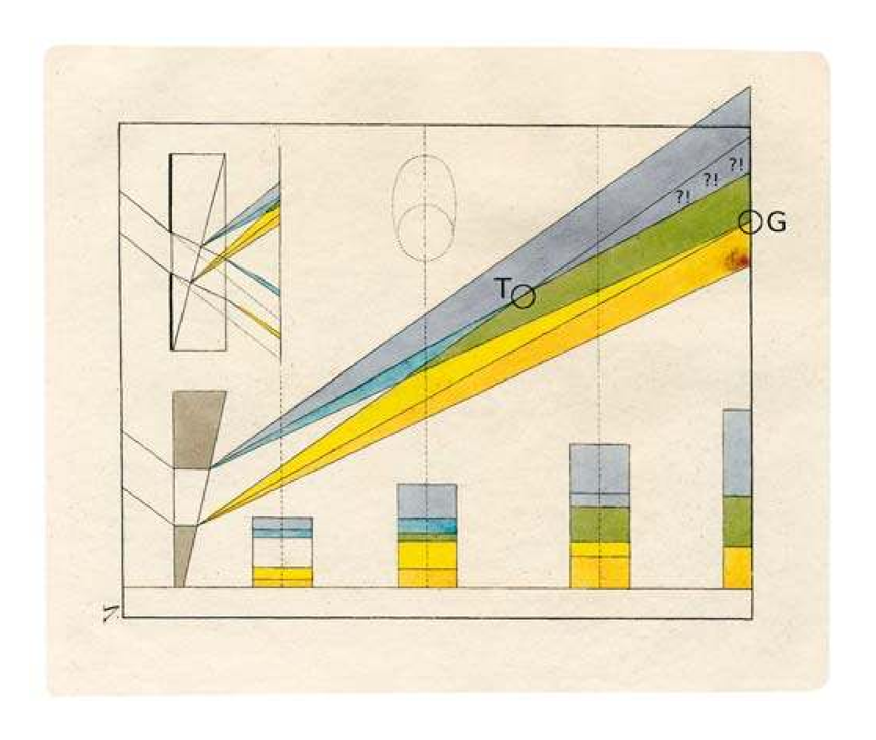


Abb. 42. Goethes Tafel V, gedreht, gespiegelt,
Türkis und Gelb verschwinden in T bzw. G
(Bearbeitung: Sarah Schalk).

aufreizend, ist es aber nicht. In der unterkühlten Sprache heutiger Wissenschaftsphilosophie besteht angesichts eines unerklärten Faktums kein Grund zur Beunruhigung; man redet von einer Anomalie, zu Deutsch: Ungereimtheit. Was sich bis auf weiteres gegen Erklärungen sperrt, wird solange an die Seite gestellt, bis man es entweder doch noch erklären kann – oder bis es vergessen ist. Schon in der Mitte des letzten Jahrhunderts hat der Wissenschaftshistoriker Thomas Kuhn darauf aufmerksam gemacht – und darauf, dass normale Wissenschaft gar nicht sinnvoll betrieben werden kann, wenn man sich von jedem unerklärten Faktum aus der Bahn werfen lässt.[60]

Vermutlich hat die hier besprochene Anomalie nichts mit Physik zu tun, sondern mit der menschlichen Farbwahrnehmung. Aber diese Vermutung lässt sich einstweilen nicht erhärten; offenbar passt die Anomalie nicht zu unseren augenblicklichen Theorien der Farbverarbeitung im Gehirn. Dafür möchte ich hier nur ein Indiz anführen.

In der Computersimulation, der viele meiner hier gezeigten Bilder entspringen, stecken nicht nur die physikalischen Gesetze der sog. geometrischen Optik; die rein physikalisch simulierten Intensitätsverteilungen sind am Ende nur Zahlenmatrizen – sie müssen am Ende in farbige Bilder umgerechnet werden. Hierbei werden Intensitätsverteilungen auf Punkte im dreidimensionalen Farbraum abgebildet. Und in diese Umrechnung fließt unsere augenblickliche Theorie der menschlichen Farbwahrnehmung ein.

Das bedeutet: Wenn die Computersimulation das Bild eines Spektrums liefert, das anders aussieht als im tatsächlichen Experiment, dann passen die im Simulationsprogramm codierten Naturgesetze nicht vollständig zur empirischen Realität. Ob die Schwierigkeit mit den einprogrammierten Gesetzen der geometrischen Optik zu tun hat oder mit den einprogrammierten Gesetzen der menschlichen Farbwahrnehmung, ist dadurch freilich nicht entschieden; doch wenn man bedenkt, wie gut die Aussagen der Optik abgesichert sind, wird man den Fehler eher bei den Gesetzen der Farbwahrnehmung suchen.

60 Thomas S. Kuhn, The structure of scientific revolutions (1962), second edition, enlarged, Chicago 1970, ch. VI und passim.

XII. Ästhetische Feinheiten der Tafel

Wo bleibt das Positive? Mit dem ungereimten Ergebnis aus dem vorigen Abschnitt will ich diesen Aufsatz nicht beenden. Daher möchte ich Ihre Aufmerksamkeit zum Abschluss auf zwei Feinheiten der Tafel lenken, die vielleicht ein wenig zur Aufheiterung beitragen. Sie haben beide mit der Rahmung der Tafel zu tun und bieten vielleicht einen kunstvoll versteckten Hinweis auf Goethes Emotionen, die er während der Arbeit an der Tafel mühsam gezügelt hat.

Der Rahmen der Tafel (Abb. 23) wird rechts oben gesprengt, wo der dunkelblaue Lichtkeil innerhalb des Rahmens nicht mehr genug Raum findet und sich gleichsam aus dessen Fesseln löst. Vielleicht wollte Goethe damit andeuten, dass sich das farbige Licht nie und nimmer einsperren lässt, dass also jede schematische Darstellung an ihre Grenzen stößt, derer man sich besser bewusst bleiben sollte. Gerade das Licht, das Goethe lieb und teuer war, strebt über jede künstliche Grenze hinaus.

Ironischerweise ist Goethe schräg gegenüber (also links unten) mit dem Prisma weniger freizügig umgesprungen. Jedes intakte Prisma in der Optik hat eine dreieckige Grundfläche – im Bild aber ist ausgerechnet der elegante spitze Winkel des Dreiecks abgeschnitten.[61] Passte etwa der brechende Winkel (dessen genaue Größe für das optische Geschehen entscheidend ist) nicht mehr ins Bild? Fast wirkt die Angelegenheit wie eine bewusste Aggression Goethes gegen Newtons wichtigstes optisches Instrument – so als hätte Goethe eine Ecke des Prismas voller Wut zerschmettert. Bedenken Sie: Dort, wo das Prisma abgeschnitten ist, verläuft zwar eine rahmenartige Linie. Doch wozu dient diese Linie? Sie sieht wie die Linie eines cartesischen Koordinatensystems aus; aber diese Rolle hätte man auch der äußeren Linie darunter zuweisen können.

Die Sache wird noch rätselhafter, wenn man die fehlenden Linien des Prismas ergänzt (Abb. 22). Der Schnittpunkt der Seiten des Dreiecks liegt nämlich fast auf dem äußeren Rahmen der Tafel. Warum hat Goethe das Prisma nicht vollständig abgebildet? Genug Platz hatte er dafür – zumal er, wie gesagt, schräg gegenüber selbst noch den äußeren Rah-

61 Wohlgemerkt, für den Versuchsausgang spielt es keine Rolle, ob der brechende Winkel abgeschnitten ist oder nicht.

men seiner Tafel gesprengt hat, dem Licht zuliebe. Eine spaßige Grille des schalkhaften Dichters? In dieser einen Hinsicht scheint die Tafel nicht ganz wissenschaftlich zu sein. Doch in meinen Augen ist das nicht weiter schlimm.[62]

62 Dieser Aufsatz bietet die Ausarbeitung von Überlegungen, die ich am 18. Januar 2016 beim *jour fixe* des Forscher-Kollegs ›Bildakt und Verkörperung‹ in Berlin und am 20. Februar 2016 beim Kolloquium zu Ehren von Felix Mühlhölzer ›Philosophie, Wissenschaft & Alltäglichkeit‹ in Göttingen vorgetragen habe. Ich danke Jürgen Trabant, Horst Bredekamp und deren Berliner Mitstreitern ebenso wie Felix Mühlhölzer und seinen Weggefährten für ertragreiche Debatten. Beate Kayser danke ich für hilfreiche Kommentare zu einer früheren Fassung dieses Textes, Sarah Schalk für Hilfe beim Messen, Zeichnen und Rechnen. Für die Erlaubnis zur Untersuchung der Experimentiermittel Goethes danke ich Gisela Maul, die viele wichtige Informationen bereitgestellt hat.

Hendrik Birus

Zum Konzept einer europäischen Romantik

The more we study the problem of Germany's place in the European Romantic movement, the more it seems to resolve itself into the question of Goethe's relation to Romanticism.[1]

I.

Noch 1977 hatte der Organisator des DFG-Symposions ›Romantik in Deutschland‹, Richard Brinkmann, programmatisch erklärt: »Wir können […] die Frage nach einer Einheit der europäischen Romantik weitgehend auf sich beruhen lassen«.[2] Stattdessen folgte jenes Symposion einer germanistischen Tradition, die die Romantik als eine Etappe der sogenannten ›Deutschen Bewegung‹ verstand.[3] Ohne bereits diese Formel zu gebrauchen, hatte Wilhelm Dilthey 1867 in seiner Basler Antrittsvorlesung ›Die dichterische und philosophische Bewegung in Deutschland 1770–1800‹ erklärt:

> Aus einer Reihe konstanter geschichtlicher Bedingungen entsprang in Deutschland im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts eine geistige Bewegung, in einem geschlossenen und kontinuierlichen Gange ablaufend, von Lessing bis zu dem Tode Schleiermachers und Hegels ein Ganzes.[4]

1 Raymond Immerwahr, German Romanticism and the Unity of Romantic Imagination, in: On Romanticism and the Art of Translation. Studies in Honor of Edwin Hermann Zeydel, ed. by Gottfried F. Merkel, Princeton, N.J. 1956, S. 67–81, hier: S. 72.

2 Richard Brinkmann, Romantik als Herausforderung. Zu ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Rezeption, in: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion, hrsg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978 (= Germanistische Symposien, Berichtsbd. 2), S. 7–37, hier: S. 11.

3 Vgl. Daniela Gretz, Die deutsche Bewegung. Der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation, München 2007, bes. S. 23–134.

4 Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, Bd. 5: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geistes-

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-003 | CC BY-NC-SA 4.0

Hieran hatten Diltheys Schüler Herman Nohl[5] und die beiden Germanisten Heinz Kindermann[6] und Paul Kluckhohn[7] bruchlos angeschlossen, indem sie die Romantik als Höhepunkt einer rein ›Deutschen Bewegung‹ verstanden wissen wollten. Und wenn sie sich auch nicht dieser Formel bedienten, so teilten doch so prominente Germanisten wie Rudolf Haym,[8] Julius Petersen,[9] Franz Schultz[10] und Richard Benz,[11] ja selbst Ricarda Huch,[12] diese weitgehende Abblendung aller inter-

wissenschaften, Göttingen [6]1974, S. 12–27, hier: S. 13. – Dilthey verbleibt damit innerhalb des nationalliterarischen Bezugsrahmens des abschließenden Kapitels »Romantische Dichtung«, in G[eorg] G[ottfried] Gervinus, Historische Schriften, Bd. 6: Geschichte der deutschen Dichtung 5, Th. 2: Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Von Göthes Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege, Leipzig 1842, S. 569–735 (entsprechend in: ders., Geschichte der Deutschen Dichtung, Bd. 5, hrsg. von Karl Bartsch, Leipzig [5]1874, S. 631–816), und von Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller, Braunschweig 1850. Kritisch zu diesen vgl. Karl Heinz Bohrer, Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt am Main 1989 (= Edition Suhrkamp 1551), S. 221–235.

5 Vgl. Herman Nohl, Die Deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme (1911), in: ders., Die Deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770–1830, hrsg. von Otto Friedrich Bollnow und Frithjof Rodi, Göttingen 1970, S. 78–86; und ders., Die Göttinger Vorlesung (1921), ebd., S. 87–230.

6 Vgl. Heinz Kindermann, Durchbruch der Seele. Literarhistorische Studie über die Anfänge der ›Deutschen Bewegung‹ vom Pietismus zur Romantik, Danzig 1928 (= Gedanken und Gestalten. Danziger Beiträge 1); sowie schon ders., J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte romantischen Wesens und Schaffens, Wien 1925.

7 Vgl. Paul Kluckhohn, Das Ideengut der deutschen Romantik, Halle a. S. [3]1953 (= Handbücherei der Deutschkunde 8; [1]1941).

8 Vgl. Rudolf Haym, Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin [2]1906 ([1]1870). Kritisch hierzu Bohrer, Die Kritik der Romantik (Anm. 4), S. 235–242.

9 Vgl. Julius Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft, Leipzig 1926, Nachdruck 1994.

10 Vgl. Franz Schultz, Klassik und Romantik der Deutschen, T. 1: Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur, Stuttgart [3]1959 (= Epochen der deutschen Literatur 4/2; [1]1934, [2]1952).

11 Vgl. Richard Benz, Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung, 5., durchges. Aufl., Stuttgart 1956 ([1]1937).

12 Vgl. Ricarda Huch, Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1964 ([1]1899–1902). Vgl. das Kapitel »Ricarda Huchs kulturrevolutionäre Identifizierung« bei Bohrer, Die Kritik der Romantik (Anm. 4), S. 276–283.

nationalen Bezüge der Romantik. Dagegen war Hermann August Korff zufolge »der Rousseauismus das große Erlebnis vor allem der deutschen Jugend der sechziger und siebziger Jahre und damit die Quelle der Sturm-und-Drang-Bewegung«,[13] wozu Spinoza, Shaftesbury, Blair und ›Ossian‹ als weitere externe Anreger hinzutraten;[14] und er bemerkte zum »Hauptmanifest« des Sturm und Drang ›Von deutscher Art und Kunst‹ (1773): »Es berührt zunächst freilich eigentümlich, daß ›deutsche‹ Art und Kunst hier vorzüglich aufgezeigt werden soll an dem englischen Dichter Shakespeare, dem gälischen Barden Ossian und an schottischen, dänischen, litauischen, ja an den Volksliedern der amerikanischen Wilden«.[15]

> Was wir hier »romantische Bewegung« nennen, entspringt freilich nicht erst in der zweiten Generation der Goethezeit, nicht erst mit dem, was wir seit Haym die »romantische Schule« nennen, sondern es beginnt schon mit dem, was wir in der deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts als »englischen Einfluß« zu bezeichnen pflegen.[16]

Im Gegenzug steht das »Erste Buch: Ursprünge« von Benz' ›Die deutsche Romantik‹ unter dem entwaffnenden Hölderlin-Motto »Ein Rätsel ist Reinentsprungenes«.[17]

13 H.A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, T.I: Sturm und Drang, Leipzig ^{6}1962 (^{1}1923), S. 76. – Die wohl bedeutendste komparatistische Romantikforscherin Lilian Furst (1931 geboren in Wien, 1938 emigriert, 2009 gestorben in Chapel Hill) schrieb über dieses Werk: »A monumental four-volume analysis of the whole age of Goethe, full of penetrating and illuminating criticism; unfortunately only in German.« (Lilian R. Furst, Romanticism in Perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movement in England, France and Germany, London u.a. 1969, S. 356.) Grund genug, es ungeachtet seiner Veraltetheit, ja streckenweisen Unlesbarkeit, erneut in die internationale Diskussion einzubeziehen.

14 Vgl. Korff, Geist der Goethezeit, T.I: Sturm und Drang, a.a.O., S. 69, 106 und 139 f.

15 Ebd., S. 151.

16 H. A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, T.IV: Hochromantik, Leipzig ^{5}1962 (^{1}1953), S. 94 f.

17 Benz, Die deutsche Romantik (Anm. 11), S. 13.

Auch wenn sich die Nachkriegs-Germanistik zunehmend von diesen ideologischen Vorgaben befreien konnte, so behandelten doch Georg Lukács,[18] Roger Ayrault[19] und Hans Steffen,[20] ja selbst noch Ernst Behlers Einführung ›Frühromantik‹[21] und Rüdiger Safranskis populäres Romantik-Buch mit dem bezeichnenden Untertitel »Eine deutsche Affäre«,[22] die Romantik als eine exklusiv deutsche Angelegenheit. So nun Brinkmanns Symposion ›Romantik in Deutschland‹. Aus amerikanischer Perspektive kritisierte daher Wilfried Malsch alsbald »the German symposium's relative blindness to supra-national contexts« und nannte es »amazing that even in the comprehensive German '78 symposium ›romanticism‹ could still be widely treated as a mere national event and that its literary range was again restricted, except for the inclusion of E.T.A. Hoffmann, to the narrow concept in Heinrich Heine's ›Romantic School‹, excluding Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin, and others«.[23]

Allerdings gab der Philosoph Otto Pöggeler schon während jenes Romantik-Symposions kritisch zu bedenken:

> Wer durch die deutsche Germanistik ausgebildet worden ist, unterscheidet selbstverständlich den Sturm und Drang und die Weimarer Klassik von der Romantik. Hölderlin, Kleist und Jean Paul passen freilich nicht in diesen Raster; die Romantik selbst ist vielfältig – die Jenaer Frühromantik steht etwa der Heidelberger Romantik gegen-

18 Vgl. Georg Lukács, Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur (1947), Kap. III: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur; wieder abgedruckt in: ders., Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur, Berlin 1953, S. 9–89, hier: S. 43–57.

19 Vgl. Roger Ayrault, La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, 2 vol., Paris 1961.

20 Vgl. Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen ^{3}1978 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1250; ^{1}1967).

21 Vgl. Ernst Behler, Frühromantik, Berlin und New York 1992 (= Sammlung Göschen 2807). Als komparatistisches Seitenstück hierzu vgl. aber Kap. III: Die englische Romantik, in: Ernst Behler, Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution, Paderborn u.a. 1989, S. 177–236.

22 Rüdiger Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007.

23 Wilfried Malsch, Concepts of Romanticism Inside and Outside of German-Speaking Countries, in: English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies, ed. by James Pipkin, Heidelberg 1985 (= Reihe Siegen 44), S. 91–109, hier: S. 93 f.

> sätzlich gegenüber. Mit diesem Begriff von Romantik kommt man aber in anderen Ländern nicht durch. Man wird etwa eingeladen, in den USA auf einem Colloquium on Romanticism über Hölderlin zu sprechen. Auf die Frage, wie sich der ›Hyperion‹ Hölderlins zum ›Hyperion‹ von Keats verhalte, ist man allerdings schlecht vorbereitet; man kann seinerseits kaum verständlich machen, warum wir Bildungsromane im Gefolge Rousseaus so genau sortieren. Der ›Werther‹ soll Sturm und Drang sein, der ›Woldemar‹ stärker als der ›Allwill‹ schon frühromantische Tendenzen zeigen, der ›Meister‹ (den Schiller wegen des seltsamen Geschehens um Mignon und den Harfner als romantisch ansprach) soll Hochklassik sein im Gegensatz zur Hochromantik des ›Ofterdingen‹, ›Titan‹ und ›Hyperion‹ sollen sich nur schwer einordnen lassen … Abends wird Kleists ›Prinz von Homburg‹ als Beispiel eines romantischen Dramas aufgeführt. Soll man protestieren?[24]

Die daran anschließende Symposions-Diskussion verhielt sich hierzu ganz ambivalent:

> Dabei wurde zunächst an die schon von Dilthey geäußerten Zweifel an der Brauchbarkeit dieses Begriffes erinnert[25] und darauf hingewiesen, daß sich in den USA unter dem Einfluß von Lovejoy und René Wellek[26] längst ein sehr viel weiter gefaßter Romantikbegriff durchgesetzt hat, der Goethes ›Werther‹ und ›Wilhelm Meister‹ ebenso einschließt wie Schillers Abhandlung ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ und die Briefe ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ oder Herders ›Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit‹. In diesem Sinne werden in Welleks

24 Otto Pöggeler, Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs, in: Romantik in Deutschland (Anm. 2), S. 341–354, hier: S. 341.

25 Im Novalis-Kapitel (1865) von Wilhelm Diltheys ›Das Erlebnis und die Dichtung‹ (Leipzig und Berlin [6]1919, S. 268–348, hier: S. 269) heißt es zur »Weltansicht […] der auf Goethe, Kant und Fichte folgenden Generation«: »In einem näher zu bestimmenden Sinne kann man den umlaufenden Namen der Romantik für diese Weltansicht in Anspruch nehmen. Falls man nicht vorzieht, dem Mißbrauch, der seit mehr als einem halben Jahrhundert mit diesem Namen getrieben worden ist, einmal dadurch ein gründliches Ende zu machen, daß man sich seiner entledigt.«

26 Hierzu s. u. S. 103–105.

›History of Criticism‹[27] selbstverständlich auch Hegel und Schelling dem »Romantic age« zugerechnet.[28]

Dieser weite Romantik-Begriff ist wie in den USA[29] so auch in Frankreich[30] und England,[31] ja europaweit,[32] verbreitet. Wenn aber Henry Remak beklagt: »German scholars seem particularly reluctant to agree to the European integration of ›their‹ romanticism«,[33] und er hinsicht-

27 Vgl. René Wellek, A History of Modern Criticism, 1750–1950, vol. 2: The Romantic Age, New Haven 1955, bes. S. 74–82 und 318–334.

28 Sibylle von Steinsdorff, Diskussionsbericht, in: Romantik in Deutschland (Anm. 2), S. 421–430, hier: S. 421.

29 So betont Morse Peckham, »that Wordsworth and Byron, Goethe and Chateaubriand, were all part of a general European literary movement which had its correspondences in the music, the painting, the architecture, the philosophy, the theology and the science of the eighteenth and early nineteenth centuries« (Toward a Theory of Romanticism [1950], in: Morse Peckham, The Triumph of Romanticism. Collected Essays [I], Columbia, S. C. 1970, S. 3–26, hier: S. 4). Und: »Among literary historians […] Romanticism is thought of as a more or less clearly identifiable widespread cultural redirection that begins to become observable in the course of the 1790s, though not in the sense of a self-conscious movement, such as Futurism, for example. Among art historians, however, and social and political historians and musicologists, the term continues to include historical phenomena which most literary historians no longer think of as Romantic.« (Romanticism and Behavior [1974], in: ders., Romanticism and Behavior. Collected Essays II, Columbia, S. C. 1976, S. 3–31, hier: S. 4.)

30 »Goethe's ›Werther‹ and ›Götz von Berlichingen‹ […] are to the French the very epitome of German Romanticism« (Furst, Romanticism in Perspective [Anm. 13], S. 24).

31 So betont Boerner mit Bezug auf England: »Goethe und Schiller gelten als Romantiker, weil sie in das dortige Konzept der Romantik passen«, und er zitiert George Santayana (Egotism in German Philosophy, London and Toronto 1916, S. 84): »Goethe is genuinely Romantic.« (Peter Boerner, Die deutsche Klassik im Urteil des Auslands, in: Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt am Main 1971 [= Schriften zur Literatur 18], S. 79–107, hier: S. 80 und 93.)

32 »From a European comparative perspective, German literature between circa 1770 and 1800, thus, is typically perceived as romantic.« (Monika Schmitz-Emans, Theories of Romanticism. The First Two Hundred Years, in: Nonfictional Romantic Prose. Expanding Borders, ed. by Steven P. Sondrup and Virgil Nemoianu, in collaboration with Gerald Gillespie, Amsterdam, Philadelphia 2004 [= A Comparative History of Literatures in European Languages 18], S. 13–36, hier: S. 24.)

33 Henry H. H. Remak, Trends of Recent Research on West European Romanticism, in: ›Romantic‹ and Its Cognates. The European History of a Word, ed. by Hans Eichner, Toronto, Buffalo 1972, S. 475–500, hier: S. 490.

lich des deutschen ›classicism‹ des ausgehenden 18. Jahrhunderts betont: »the chief representatives of which (Wieland, Schiller, Goethe, and Hölderlin) struck and still strike non-Germans as ›romantics‹«[34] – wird damit nicht die ›Romantik‹ zur Nacht, in der alle Katzen grau sind? Freilich hatte schon Jean Paul in der ›Vorschule der Ästhetik‹ – neben Shakespeare, ›Don Quijote‹, Gozzi und ›1001 Nacht‹ – auch Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und sein ›Lied von der Glocke‹, Herders ›Legenden‹, Tiecks ›Sternbald‹, Hebels ›Alemannische Gedichte‹, Klopstock und Klinger, Friedrich Schlegels ›Alarcos‹ und sein Sonett ›Die Sphinx‹ sowie Goethes ›Wilhelm Meister‹, sein ›Märchen‹ und den ›Faust‹ als deutsche »Beispiele der Romantik« angeführt.[35]

Zur historischen Begriffsschärfung wurde daher in der Pöggeler-Diskussion jenes Symposions der gegenläufige Vorschlag gemacht, »die Romantik […] zu fassen als eine Jugendbewegung, eine studentische Bewegung, die von einer einzigen Generation getragen wurde.[36] Mit dieser Generation der um 1770–1780 Geborenen ist die Romantik auch um 1830 wieder abgetreten, wenngleich einzelne ihrer Vertreter sie bis 1848 oder darüber hinaus überlebten.«[37]

34 Henry H.H. Remak, New Harmony: The Quest for Synthesis in West European Romanticism, in: European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models, ed. by Gerhart Hoffmeister, Detroit 1990, S. 331–351, hier: S. 339.

35 Vgl. Jean Paul, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, I. Abt., Bd. 5: Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, hrsg. von Florian Bambeck, Berlin, München, Boston 2015, hier: Bd. 5/1 S. 137–145 (V. Programm: »Ueber die romantische Poesie«, § 25 [2. Aufl.]).

36 So schon Dilthey (s. o. Anm. 25) und H.A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, T. III: Frühromantik, 2. unv. Nachdruck der 3., durchges. Aufl., Leipzig 1959 ([1]1940), S. 1–5 und 350–352.

37 v. Steinsdorff, Diskussionsbericht (Anm. 28), S. 422. So hatte schon Robert L. Kahn, bei aller Sympathie für Wellek, betont: »I am afraid that we Germanists must cling to the terms as spanning the period from about 1795 to about 1832. These two concepts [i. e. »Romanticism« and »Romantic«], according to my definition, can only be applied to the new literary ›schools‹ and their authors, flourishing in these approximate periods, be they situated in Germany, France, or England.« (Some Recent Definitions of German Romanticism, or the Case against Dialectics, in: Rice University Studies 50 [1964], n° 4, S. 3–26, hier: S. 17.)

II.

Zur Begriffsklärung einer Europäischen Romantik sind sowohl die Germanistik und andere Nationalphilologien als auch die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft gefordert. Einen ersten Schritt in diese Richtung könnte die Analyse bilateraler Beziehungen zwischen den Romantiken einzelner Länder, etwa der deutschen und der italienischen,[38] darstellen, wie sie inzwischen vor allem im Hinblick auf Deutschland und Großbritannien,[39] aber auch auf andere Literaturen,[40] geleistet worden ist. Doch gerade wenn man Horst Oppels kategori-

38 Vgl. das von Anne Bohnenkamp und Luigi Reitani in der Villa Vigoni organisierte DFG-Symposion ›Goethe und der italienische Romanticismo‹ (6.–9. Juni 2016), bei dem der vorliegende Beitrag als Eröffnungsvortrag gehalten wurde.

39 Vgl. Klaus Doderer, Das englische und französische Bild von der deutschen Romantik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 5 (1955), S. 128–147, wieder abgedruckt in: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang, Darmstadt 1968 (= Wege der Forschung 150), S. 386–412; Horst Oppel, Englische und deutsche Romantik. Gemeinsamkeiten und Unterschiede, in: Die Neueren Sprachen N.F. 1 (1956), S. 457–475; Eudo C. Mason, Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung, 2., durchges. und erw. Aufl., Göttingen 1966 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 85 S; [1]1959); René Wellek, Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation (1963), in: ders., Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik, übers. von Rolf Dornbacher, Frankfurt am Main 1964 (= Edition Suhrkamp 82), S. 9–41; Volker Neuhaus, Goethe-Rezeption bei Sir Walter Scott. Goethe und der historische Roman im 19. Jahrhundert, in: Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa, hrsg. von Bernhard Beutler und Anke Bosse, Köln, Weimar, Wien 2000, S. 275–283, bes. S. 281 f.; British and European Romanticisms. Selected Papers from the Munich Conference of the German Society for English Romanticism, ed. by Christoph Bode and Sebastian Domsch, Trier 2007 (= Studien zur englischen Romantik, N.F. 4).

40 Vgl. etwa Josef Matl, Slawische und deutsche Romantik. Gemeinsamkeiten – Beziehungen – Verschiedenheiten, in: Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Gesammelte Aufsätze Eduard Winter zum 80. Geburtstag dargebracht, Berlin 1956 (= Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften 9), S. 367–377, wieder abgedruckt in: Begriffsbestimmung der Romantik (Anm. 39), S. 413–426. – Zur Spezifik der deutschen im Verhältnis besonders zur französischen Romantik vgl. Michael Werner, Romantik – ein typisch deutsches Phänomen?, in: Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997, hrsg. von Ulrich Prinz, Stuttgart u.a. 1998 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 8), S. 186–199.

schem Diktum folgt: »Die Romantik will als ein europäisches Phänomen gewürdigt werden«,[41] stellt sich mit um so größerer Schärfe die von Brinkmann[42] eher abschätzig behandelte Frage, die zwischen René Wellek und Arthur Lovejoy verhandelt worden ist: die nach der Einheit und Vielfalt der europäischen Romantik(en).

Lovejoys berühmter Vortrag bei der Jahrestagung der Modern Language Association of America im Dezember 1923, ›On the Discrimination of Romanticisms‹, nimmt voller *wit* ihren Ausgang von Alfred de Mussets ›Lettres de Dupuis et Cotonet‹ (1836):

> We approach a centenary not, perhaps, wholly undeserving of notice on the part of this learned company. It was apparently in 1824 that those respected citizens of La-Ferté-sous-Jouarre, MM. Dupuis and Cotonet, began an enterprise which was to cause them, as is recorded, »twelve years of suffering,« and to end in disillusionment – the enterprise of discovering what Romanticism is, by collecting definitions and characterizations of it given by eminent authorities. I conjecture, therefore, that one of the purposes of the Committee in inviting me to speak on this subject was perhaps to promote a Dupuis and Cotonet Centennial Exhibition, in which the later varieties of definitions of Romanticism, the fruit of a hundred years' industry on the part of literary critics and professors of modern literature, might be at least in part displayed. Certainly there is no lack of material; the contemporary collector of such articles, while paying tribute to the assiduity and the sufferings of those worthy pioneers of a century ago, will chiefly feel an envious sense of the relative simplicity of their task. He will find, also, that the apparent incongruity of the senses in which the term is employed has fairly kept pace with their increase in number; and that the singular potency which the subject has from the first possessed to excite controversy and breed divisions has in no degree diminished with the lapse of years.[43]

41 Oppel, Englische und deutsche Romantik (Anm. 39), S. 462.

42 Vgl. Brinkmann, Romantik als Herausforderung (Anm. 2), S. 11–13.

43 Zuerst veröffentlicht in: Publications of the Modern Language Association of America 39 (1924), S. 229–253; wieder abgedruckt in: Arthur O. Lovejoy, Essays in the History of Ideas, New York 1960 ([1]1948), S. 228–253, hier: S. 228 – im folgenden zitiert unter einfacher Seitenangabe.

Und Lovejoy zitiert genussvoll, wer alles als Vater oder Vorvater der Romantik namhaft gemacht worden ist: von Rousseau, Kant, Fénelon, Madame Guyon, Francis Bacon und Joseph Warton bis zurück zum 11. Jahrhundert, zum Apostel Paulus oder gar zu Platon, ja dass »Romanticism was ›born in the Garden of Eden‹ and that ›the Serpent was the first romantic‹« (S. 228 f.).[44] Dem schließt sich eine Aufzählung nicht minder widersprüchlicher Begriffsbestimmungen von ›Romantik‹ an – woraus folgt:

> All this is a mere hint, a suggestion by means of random samples, of the richness of the collection which might be brought together for our Centennial Exposition. The result is a confusion of terms, and of ideas, beside which that of a hundred years ago – mind-shaking though it was to the honest inquirers of La-Ferté-sous-Jouarre – seems pure lucidity. The word »romantic« has come to mean so many things that, by itself, it means nothing. It has ceased to perform the function of a verbal sign. [...]
>
> The one really radical remedy – namely, that we should all cease talking about Romanticism[45] – is, I fear, certain not to be adopted. (S. 232 und 234)

Daraus zieht Lovejoy die Konsequenz, »that we should learn to use the word ›Romanticism‹ in the plural« (S. 235):

> There is a movement which began in Germany in the seventeen-nineties – the only one which has an indisputable title to be called Romanticism, since it invented the term for its own use. There is another movement which began pretty definitely in England in the seventeen-forties. There is a movement which began in France in 1801. There is another movement which began in France in the second decade of the century, is linked with the German movement, and took over the German name. There is the rich and incongruous collection of ideas to be found in Rousseau. There are numerous other things called Romanticism by various writers whom I cited at the

44 Das Zitat stammt von Charles Whibley: George Wyndham, in: George Wyndham, Essays in Romantic Literature, ed. with an introduction by Charles Whibley, London 1919, repr. Freeport, N.Y. 1968, S. vii–xli, hier: S. xxxiii.

45 So schon Dilthey (s. o. Anm. 25).

> outset. The fact the same name has been given by different scholars to all of these episodes is no evidence, and scarcely even establishes a presumption, that they are identical in essentials. There may be some common denominator of them all; but if so, it has never yet been clearly exhibited, and its presence is not to be assumed *a priori*. (S. 235 f.)

Werner Milch hat diese Position in den Slogan gefasst: »Es gibt keine europäische Romantik; es gibt nur national differierende Romantiken.«[46]

Dass dieser skeptische Nominalismus keineswegs zur Unfruchtbarkeit verurteilt sein muss, zeigen die drei abschließenden Fallstudien Lovejoys mit der Unterscheidung von »three ›Romanticisms‹« (S. 251): der ›naturalistischen‹ Frühphase der englischen Romantik (S. 237–242), der ›idealistischen‹ deutschen Frühromantik (S. 242–249) sowie dem entsprechenden Zwiespalt in der französischen Romantik am Beispiel Chateaubriands (S. 249–251).

III.

Ein Vierteljahrhundert nach Lovejoy hat René Wellek in seiner großen Abhandlung ›Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte‹ die Gegenthese verfochten, »daß für einen solchen extremen Nominalismus keine Grundlage vorhanden ist, daß die ins Gewicht fallenden romantischen Bewegungen in den verschiedenen Ländern eine Einheit hinsichtlich ihrer Theorien, ihrer philosophischen Anschauungen und ihres Stiles bilden, und daß diese wiederum einen zusammenhängenden Komplex von sich gegenseitig bedingenden Ideen ausmachen«.[47]

46 Werner Milch, Europäische Literaturgeschichte. Ein Arbeitsprogramm, Wiesbaden 1949 (= Schriftenreihe der Europäischen Akademie 4), S. 9.

47 René Wellek, Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte (1949), in: ders.: Grundbegriffe der Literaturkritik, übers. von Edgar und Marie Lohner, Stuttgart u. a. [2]1971 (= Sprache und Literatur 24; [1]1965), S. 95–143 und 245–254, hier: S. 95 – im folgenden zitiert unter einfacher Seitenangabe. – Schon 1940 hatte Wellek, ohne ihn namentlich zu nennen, gegen Lovejoy eingewandt: »The discrimination of different ›romanticisms‹ or multiple definitions, however valuable they are as indications of the complexity of the scheme to which they refer, seems to me mistaken on theoretical grounds« (René Wellek, Periods and Movements in Literary History, in: English Institute Annual 1940, S. 73–93, hier: S. 91).

Selbst wenn die Hervorhebung der verschiedenen Bedeutungsaspekte mitunter schwankte, so Wellek, »gab es im Ganzen gesehen eigentlich kein Mißverständnis über die Bedeutung von ›Romantik‹ als einer neuen Bezeichnung für diejenige Dichtung, die sich gegen den Klassizismus wandte und Inspiration wie Vorbild in dem Zeitraum vom Mittelalter bis zur Renaissance fand. In diesem Sinne wird das Wort in ganz Europa verstanden […]« (S. 110):

> In England nun treffen wir auf vollständige Übereinstimmung in allen wesentlichen Punkten mit der französischen und der deutschen Bewegung. Die großen Dichter der englischen Romantik bilden eine ziemlich geschlossene Gruppe mit einer einheitlichen Auffassung vom Wesen der Dichtkunst, der Einbildungskraft, der Natur und des Geistes. Ihnen gemeinsam ist der poetische Stil, der Gebrauch von Bildern, Symbolen und Mythen, der sich radikal von jeglicher dichterischen Praxis des 18. Jahrhunderts [im Original: »eighteenth-century neoclassicism«] unterscheidet und der von den Zeitgenossen als dunkel und fast unverständlich angesehen wurde. (S. 129)[48]

Wenn Wellek so als »champion of the concept of a pan-European Romanticism« erscheint,[49] so resultiert sein holistisches Konzept nicht etwa aus einer Willkürentscheidung, sondern aus seinem weit über diesen Anlass hinausgehenden Verständnis literarhistorischer Periodenbildung:

> A »period« is a time section in which such a system of norms is dominant. Every individual work of art can be understood as an approximation to one of these systems. Thus »period« is a dynamic »regulative« concept and is not either a metaphysical essence or a purely verbal label.[50]

In seinem Aufsatz ›Romanticism Re-examined‹ (1963) zieht Wellek nach einer Übersicht über die neuere (überwiegend anglistische) Forschungsliteratur zur Romantik den Schluss:

48 Vgl. auch Wellek, Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation (Anm. 39), bes. S. 10 f.

49 Henry H.H. Remak, West European Romanticism: Definition and Scope, in: Comparative Literature: Method and Perspective, ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Carbondale 1961, S. 223–259, hier: S. 227.

50 Wellek, Periods and Movements in Literary History (Anm. 47), S. 92. – Zum »romanticism« als ›regulativer Idee‹ (im Kantischen Sinne) vgl. ebd., S. 90.

> In allen diesen Studien, so verschieden sie nach Methodik und Schwerpunkt auch sein mögen, herrscht Übereinstimmung in folgendem: die Bedeutung von Einbildungskraft, Symbol, Mythos und organischer Natur wird anerkannt. Man sieht darin eine Teilmanifestation des tiefen Verlangens nach Aufhebung der Spaltung von Subjekt und Objekt, Selbst und Welt, Bewußtsein und Unbewußtsein. Dies ist der Kern des romantischen Glaubensbekenntnisses aller bedeutenden Dichter in England, Deutschland und Frankreich. Es stellt eine zusammenhängende Gefühls- und Gedankenwelt dar. Darüber hinaus können wir noch darauf hinweisen, daß es auch auf einer niedrigeren literarischen Stufe noch so etwas wie eine Einheit der Romantik gibt, ausgedrückt in der Wiederbelebung des Wunderbaren im gotischen Roman, in dem erwachenden Interesse an volkskundlichen Dingen sowie am Mittelalter.[51]

Doch gibt es wirklich ein gemeinsames ›System von Normen‹, das die deutsche Frühromantik mit der Spätromantik verbindet – ganz zu schweigen etwa von deutscher und polnischer Romantik? *It ain't necessarily so.*

Wenn Lilian Furst in ihrer »Comparative study of aspects of the Romantic movement in England, France and Germany«[52] das Resümee zieht: »In the case of Romanticism, individualism, imagination, the expression of feeling are the ›plums‹, synthesized in the idea of creative renewal« (S. 281), so meint sie damit nicht ein die Einheit einer Epoche garantierendes Normensystem (im Sinne Welleks). Vielmehr geht es ihr lediglich um die »recognition of a certain family likeness among the works of a specific age in different tongues« (S. 13):[53] »the need for an artistic regeneration […] holds the Romantic family together« (S. 280).

51 René Wellek, Noch einmal: Die Romantik, in: ders., Grundbegriffe der Literaturkritik (Anm. 47), S. 144–160, hier: S. 159. – Heftig polemisch gegen Wellek: Peckham, Romanticism: The Present State of Theory (1965), in: ders., The Triumph of Romanticism (Anm. 29), S. 58–83, hier: S. 70–74.

52 So der Untertitel von Lilian R. Fursts ›Romanticism in Perspective‹ (Anm. 13) – im folgenden zitiert unter einfacher Seitenangabe.

53 Zustimmend hierzu Christoph Bode, By Way of Introduction: Towards a Redefinition of European Romanticism, in: British and European Romanticisms (Anm. 39), S. 7–17, hier: S. 8, sowie schon ders., Europe, in: Romanticism. An Oxford Guide, ed. by Nicholas Roe, Oxford 2005, S. 126–136, hier: S. 134 f.

Entlehnt hat Furst diesen Begriff der ›Familienähnlichkeit‹ Jacques Barzuns ›Classic, Romantic, and Modern‹, wo es heißt:

> This type of similarity is a constant for all artistic periods. There is a family likeness among the works of the Italian Renaissance, among the Elizabethans, and among the Romanticists. But it is strictly a family likeness, which allows of wide divergences among individuals.[54]

Das volle theoretische Potential dieses Konzepts wird allerdings erst deutlich, wenn man sich seine Explikation in Wittgensteins ›Philosophischen Untersuchungen‹ vor Augen führt. Es heißt da:

> 65. […] man könnte mir einwenden: »Du machst dir's leicht! Du redest von allen möglichen Sprachspielen, hast aber nirgends gesagt, was denn das Wesentliche des Sprachspiels, und also der Sprache, ist. Was allen diesen Vorgängen gemeinsam ist und sie zur Sprache, oder zu Teilen der Sprache macht. Du schenkst dir also gerade den Teil der Untersuchung, der dir selbst seinerzeit das meiste Kopfzerbrechen gemacht hat; nämlich den, die *allgemeine Form des Satzes* und der Sprache betreffend.«
>
> Und das ist wahr. – Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen garnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen *verwandt*. Und dieser Verwandtschaft, oder dieser Verwandtschaften wegen nennen wir sie alle »Sprachen«. Ich will versuchen, dies zu erklären.
>
> 66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es *muß* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ›Spiele‹« – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kar-

54 Jacques Barzun, Classic, Romantic, and Modern, Chicago and London 1961 ([1]1943), S. 71.

tenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle ›*unterhaltend*‹? Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patiencen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werden sagen: die ›Spiele‹ bilden eine Familie. […][55]

Zumindest ein Netz solcher Familienähnlichkeiten verbindet die verschiedenen Spielarten der Romantik und die ihnen zugehörenden Werke und Fragmente, selbst wenn sie nicht auf den einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind oder sich die für ›typisch romantisch‹ erklärten

55 Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, in: ders., Werkausgabe, Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1984 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 501), S. 225–580, hier: S. 276–278 (§§ 65–67). – Wenn Harald Fricke die Verwendung dieses Konzepts in der Literaturwissenschaft kritisiert, so bezieht sich dies vor allem auf die Definition von Gattungsbegriffen, nicht aber auf die »moderne Tradition der Überwindung aller traditionellen Gattungsschranken« (Harald Fricke, Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur, München 1981, S. 145 und 155), wie sie auf die Frühromantik zurückgeht.

Merkmale allesamt als wenig trennscharf erweisen – wie von Etiemble berichtet:

> […] comme j'étais chargé de faire à Montpellier un cours sur le *préromantisme* en Europe à la fin du XVIIIe siècle, après avoir cueilli dans les manuels de nos historiens tous les thèmes qu'il convenait de cataloguer : la *nature*, le *paysage état d'âme*, l'*amour-passion*, la *fatalité*, la *sensibilité*, le *temps qui passe*, les *ruines*, enfin : tout je fis un cours, on ne peut plus conformiste, à la fin duquel j'ajoutai: »Je tiens à signaler que toutes mes citations sur la naissance du préromantisme en Europe sont prises dans des poètes chinois, entre K'iu Yuan [Qu Yuan, der erste namentlich bekannte chinesische Dichter], qui vivait avant l'ère chrétienne [4./3. Jhd. v. Chr.], et l'époque des Song [960–1279].«[56]

Zwar ließe sich ein solches *quid pro quo* durch die Festlegung eines bestimmten Zeitraums unschwer vermeiden, doch wäre damit noch nicht Welleks Forderung Genüge getan: »to relate the historical process to a scheme of values or norms« – *or vice versa*: ›to relate a scheme of values or norms to the historical process‹.[57]

IV.

Was diese historische Dynamik angeht, so sieht sich das Konzept einer europäischen Romantik vor allem mit zwei Problemen konfrontiert: der zeitlich parallelen Entstehung der englischen und der deutschen Romantik in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts und der wellenförmigen Ausbreitung[58] der Romantik über den ganzen Kontinent im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Vor allem für das Verständnis der ersten Entstehungsphase hat sich das Konzept einer ›Präromantik‹ als fruchtbar erwiesen. Werner Krauss hat diesem »Versuch einer neuen Periodisierung […] Aufklärungsfeindschaft als einzig zwingendes Mo-

56 René Etiemble, Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée, Paris 1963, S. 70; zitiert in: Furst, Romanticism in Perspective (Anm. 13), S. 13 f.

57 Wellek, Periods and Movements in Literary History (Anm. 47), S. 88.

58 Vgl. hierzu Franco Moretti, Conjectures on World Literature, in: ders., Distant Reading, London and New York 2013, S. 43–62, hier: S. 59.

tiv« unterstellt,[59] und sowohl Roland Mortier[60] als auch Autoren eines dem fraglichen Zeitraum gewidmeten Bandes der ›Histoire comparée des littératures de langues européennes‹[61] äußerten sich skeptisch bis ablehnend zum Begriff der ›Vorromantik‹. Dabei war dieser im Gegenteil zur Präzisierung eines allzu weiten Romantik-Begriffs eingeführt worden. Während nämlich Daniel Mornet unter dem Titel ›Le Romantisme en France au XVIIIe siècle‹ (1912) die Zeit vor 1789 behandelte und Richardson, Rousseau, Young und Gessner ebenso wie den ›Ossian‹ und den ›Werther‹ gleichermaßen der Romantik zugerechnet hatte,[62] prägte Paul Van Tieghem für diesen Zeitraum den Begriff ›Préromantisme‹.[63] Michel Foucault betrachtete die Zeit von 1775 bis 1795, wenn nicht gar bis 1825, als Übergangsphase vom »âge classique« zum modernen »âge de l'histoire«,[64] die Jacques Derrida dann treffend die

59 »Zu der direkten Kritik an der Aufklärung gesellten sich die indirekten Methoden der Schmälerung ihres Wirkungsbereichs durch den Annexionismus neugeschaffener Stilbegriffe wie ›Präromantik‹.« (Werner Krauss, Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert. Geschichte und Geschichtlichkeit in der französischen Aufklärung, in: ders., Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin 1963 [= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 16], S. 9–40, hier: S. 30 f.)

60 Vgl. Roland Mortier, Unité ou scission du Siècle des Lumières?, in: ders., Clartés et ombres du Siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire, Genève 1969, S. 114–124, bes. S. 122–124.

61 Vgl. Le tournant du Siècle des Lumières 1760–1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme, publiée sous la direction de György M. Vajda, Budapest 1982 (= Histoire comparée des littératures de langues européennes 3), darin S. 15–87: István Sötér, Phénomènes poétiques à la fin du XVIIe et à l'aube du XIXe siècle, bes. S. 28, und S. 627–634: György M. Vajda, La découverte d'une époque, bes. S. 627. Uneingeschränkt positiv hingegen Wellek, Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte (Anm. 47), S. 116; Karel Krejči, Les tendances préromantiques dans les littératures des renaissances nationales du XVIIIe et XIXe siècles, in: Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967, ed. Nikola Banašević, Amsterdam 1969, S. 165–172.

62 Vgl. Daniel Mornet, Le Romantisme en France au XVIIIe siècle, Paris 1912, bes. S. X, 134, 141 und 266.

63 Vgl. Paul Van Tieghem, Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne, t. 1–4, Paris 1924–1960.

64 Vgl. Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966, S. 238 f., 244 und 262 f., gelegentlich setzt er die Grenze bis 1825 (ebd., S. 229–233); zur Terminologie vgl. ferner S. 13, 92, 305 f. und 315. Vgl. auch das »Vorwort zur deutschen Ausgabe«, in: Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 96), S. 9–16, bes. S. 12.

»époque de Rousseau« nannte.[65] Wenn Van Tieghem dem ›Préromantisme‹ das 1. Buch seiner abschließenden Überblicksdarstellung ›Le romantisme dans la littérature européenne‹ widmete,[66] so reklamiert er die ›Vorromantik‹ gerade nicht als eine eigenständige Periode wie ›Aufklärung‹ und ›Romantik‹,[67] fasst mit diesem Begriff aber parallele Tendenzen vor allem in England/Schottland, Deutschland und Frankreich zusammen, die schließlich in die »révolution romantique« (S. 111–217) mündeten – mit dem Resümee:

> Nous avons vu les préromantiques faire des efforts en divers sens, souvent très conscients, pour affranchir, élargir, renouveler la littérature, sans présenter un corps de doctrine qui vînt s'opposer nettement à la doctrine classique, en attendant de la supplanter : leurs idées générales, quelquefois très hardies, restent isolées, et ils s'occupent peu des questions de pure forme. Au contraire, dès les débuts du romantisme proprement dit – et l'on constate ainsi que la ligne de démarcation que nous traçons entre ces deux périodes n'est pas arbitraire – des vues systématiques sur la poésie et sur la littérature en général s'expriment, d'abord en Angleterre et en Allemagne, un peu plus tard au Danemark, en Suède, puis en Italie, en France, puis en Pologne, en Espagne, en Russie et en quelques autres pays. (S. 300)

65 Jacques Derrida, De la grammatologie, Paris 1962, S. 145.

66 Paul Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne, Paris 1969 ([1]1948), S. 23–109 – im folgenden zitiert unter einfacher Seitenangabe. – Hierzu Wellek: »Van Tieghem, obwohl sehr gelehrt und immer eingedenk der geistigen Einheit Europas, mangelt es doch an ›esprit de finesse‹, und sein Unternehmen bleibt in erschreckendem Maße der Oberfläche verhaftet.« (Wellek, Noch einmal: die Romantik [Anm. 51], S. 151.) So attestiert auch Remak Van Tieghems Überblick: »Written without exceptional finesse, but with integrity.« (Remak, West European Romanticism [Anm. 49], S. 253.)

67 Auch Hoffmeister legt Wert auf die Feststellung, »daß es sich bei der Vorromantik nicht um einen Periodenbegriff im üblichen Sinne handelt […], sondern nur um einen Hilfsbegriff der Forschung, der dazu dient, die auf die Romantik hindeutenden Strömungen, die Vorformen romantischen Lebensgefühls und Künstlertums in der Aufklärung zu vereinigen. Die sog. ›Vorromantik‹ existiert demnach, den Zeitgenossen unbewußt, als zerstreute antirationale Tendenz innerhalb des klassizistischen Zeitalters.« (Gerhart Hoffmeister, Deutsche und europäische Romantik, 2., durchges. Aufl., Stuttgart 1990 [= Sammlung Metzler 170; [1]1978], S. 25.)

Im Gegensatz zu dem germanistischen Konstrukt einer autochthonen, allenfalls von Rousseau[68] und einigen Briten angeregten und sei es in der ›Weimarer Klassik‹, sei es in der ›Hochromantik‹ kulminierenden ›Deutschen Bewegung‹ behandelt Van Tieghem deren erste Phase unter dem Titel »Préromantiques de langue allemande« (S. 34–40) und betont:

> Les idées nouvelles […] leur sont en grande partie venues de l'étranger. On sait la dette immense qu'ils ont presque tous contractée à l'égard de Rousseau; Diderot et Mercier ont agi fortement sur certains. […] Le roman anglais, le théâtre anglais, les ballades anglaises, ont été pour eux de constants modèles. (S. 36)[69]

Was aber keine Abwertung der deutschen Vorromantik bedeutet, denn:

> En Allemagne, depuis 1770, Lessing, Herder, Gœthe, Schiller et bien d'autres avaient donné la théorie et l'exemple d'une poésie lyrique spontanée et directe, d'un drame libre d'entraves, varié, pittoresque, d'une critique historique et non dogmatique, ouverte aux formes d'art les plus variées; bref, d'une littérature en dissidence à l'égard de l'idéal gréco-latin-français. Ce premier acte de la révolution romantique, incomplet sans doute mais joué par des penseurs et des poètes de premier ordre, contenait déjà l'essentiel de son programme. À la

68 So räumt Korff hinsichtlich des ›Sturm und Drang‹ ein: »Den Durchbruch selbst aber bezeichnet […] das Auftreten Rousseaus.« (Geist der Goethezeit, T. I: Sturm und Drang [Anm. 13], S. 69.)

69 Noch weiter geht Wellek, wenn er – womöglich in Erinnerung an den *Concursus Creditorum* über Wieland »auf Ansuchen der Herren Lucian, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crebillon, Hamilton und vieler andern Autoren« am Ende des 2. Teils des 2. Bandes des ›Athenaeum‹ (Berlin 1799, S. 340)? – schreibt: »There is scarcely any idea in Herder which could not be traced back to Blackwell or Harris, Shaftesbury or Brown, Blair or Percy, Warton or Young. Herder read them all, and of course he read his German predecessors and contemporaries, especially Lessing, Hamann and Winckelmann. He read the French – Rousseau, of whom he disapproved for a time, Diderot, and many others; and echoes of Vico's thought seem to have come to him through Cesarotti's notes on Ossian, which he read in the German translation of Michael Denis.« (René Wellek, A History of Modern Criticism, 1750–1950, vol. 1: The Later Eighteenth Century, New Haven 1955, S. 181.)

> différence de ses voisins, la littérature allemande était déjà libérée quand se forma le premier groupe nettement romantique. (S. 125)

Entsprechend Furst: »The climax of Pre-romanticism, the Storm and Stress, also represents the first distinct wave of the European Romantic movement.«[70] Und nicht minder prononciert auch Wellek:

> Ich habe die Auffassung vertreten, daß – vom europäischen Standpunkt – der deutsche *Sturm und Drang* eine Parallelerscheinung dessen ist, was man im Westen gewöhnlich Vorromantik[71] nennt, und daß sogar Goethe und Schiller, trotz ihren klassizistischen Phasen und ihrem klassizistischen Geschmack, in diesem weiteren und allgemeinen Sinn als Romantiker erscheinen.[72]

Folgt man diesem ›europäischen‹ Interpretationsansatz der Romantik, wie lässt sich dann diese »klassizistische Phase« Goethes und Schillers interpretieren? Zu der Korff einigermaßen beunruhigt feststellte:

70 Lilian R. Furst, The emergence of the Romantic movements, in: dies., Counterparts. The dynamics of Franco-German literary relationships 1770–1895, London 1977, S. 7–46, hier: S. 39. Die Differenzen werden stärker herausgearbeitet in Fursts Aufsatz ›Mme de Staëls *De l'Allemagne*: A misleading Intermediary‹ (Lilian R. Furst, The Contours of European Romanticism, London and Basingstoke 1979, S. 56–73, bes. S. 59). – So würdigt auch der Kunsthistoriker Frederick Antal den ›Sturm und Drang‹ (»auch frühe Romantik oder Vor-Romantik genannt«) als »die erste, intensive romantische Bewegung in Europa (eindeutiger als die verstreuten romantischen Wesenszüge, die sich im Geistesleben anderer Länder um dieselbe Zeit zeigten), und als solche war sie die Vorläuferin anderer großer romantischer Wellen in verschiedenen Ländern, die im allgemeinen um 1800 einsetzten« (Füssli-Studien, übers. von Eva Schumann, Dresden 1973 [zuerst englisch 1956], S. 9). Dagegen legt Werner P. Friederich im »Pre-Romanticism«-Kapitel seines ›Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill‹ (with the collaboration of David Henry Malone, Chapel Hill 1954, S. 199–254) das Schwergewicht auf »The Contributions of England« (S. 202–227).

71 Im Originaltext: »pre-romanticism« (René Wellek, Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century, Princeton, N.J. 1965, S. 5); von Dornbacher fälschlich mit »Frühromantik« übersetzt!

72 Wellek, Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation (Anm. 39), S. 11. – Im Kontrast zu seiner These, daß »die Romantik selbst keine europäische Erscheinung mehr war«, betont Werner Milch, daß »die preromantischen *(!)* Angriffe [...] noch weitgehend einheitlich europäisch waren« (Europäische Literaturgeschichte [Anm. 46], S. 9).

> Das eigentliche Rätsel, das die deutsche Geistesgeschichte im letzten Fünftel des 18. Jahrhunderts dem Historiker aufgibt, ist die überraschende Tatsache, daß hier offenbar die Ideale gänzlich wieder verleugnet werden, die mit der Sturm-und-Drang-Bewegung so elementar zum Durchbruch gekommen waren.[73]

Und wie kam es andererseits zur Formierung einer »premier groupe nettement romantique« (S. 125)? Denn für Deutschland gilt nach Ernst Robert Curtius:

> Romantik und Klassik leben in derselben Zeit und zum Teil am selben Ort. Die Jenaer Romantik von 1798 ist Spiegelung, Bewußtmachung, zum Teil auch Kritik der Weimarer Klassik von 1795. Im späten Goethe andererseits ist manche romantische Essenz zu spüren. Es gibt aber auch große Autoren unserer klassischen Epoche – Jean Paul, Hölderlin, Kleist – die weder zum einen noch zum andern Lager gerechnet werden können. Die deutsche Blütezeit ist durch den Divisor Klassik-Romantik nicht teilbar. Wie steht es mit Italien? Ist es heute noch sinnvoll, den »klassischen« Leopardi dem »romantischen« Manzoni gegenüberzustellen? Schulgegensätze, die um 1830 etwas bedeuteten, sind nach einem Jahrhundert zu einem leeren Schall geworden.[74]

Indem Goethes Jugendwerke – ›Götz von Berlichingen‹, ›Die Leiden des jungen Werthers‹ und ›Ur-Faust‹ – einen Höhepunkt der vorromantischen Abkehr vom klassizistischen Normensystem der Aufklärung darstellten, ist es von vornherein ausgeschlossen, seine anschließende ›Iphigenie auf Tauris‹, die ›Römischen Elegien‹, die ›Venezianischen Epigramme‹ und die ›Xenien‹ oder ›Herrmann und Dorothea‹ und das ›Achilleis‹-Fragment bruchlos in den der Romantik vorausgehenden »âge classique de la littérature européenne« einzureihen (S. 9). Vielmehr gehörten sie zu der »verspäteten Welle des Klassizismus, die die jüngere deutsche Generation Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts erfaßte«.[75]

73 H.A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. T. II: Klassik, Leipzig [6]1962 ([1]1927), S. 5; vgl. Korff, Geist der Goethezeit, T. IV: Hochromantik (Anm. 16), S. 123.

74 Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern und München [4]1963 ([1]1948), S. 274.

75 Arthur O. Lovejoy, Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, übers. von Dieter Turck, Frankfurt am Main 1985 (englisch zuerst 1933), S. 361.

> Die Neubelebung des Klassizismus und die bürgerliche Interpretation der Antike waren ein europäisches Phänomen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das den von Rousseau inspirierten Protestbewegungen wie dem deutschen Sturm und Drang durchaus nicht prinzipiell widersprach, wie die Übergänge von einem zum andern zeigen. So war zum Beispiel Goethes Hinwendung zu klassischen Stoffen und Formen in der frühen Weimarer Zeit nicht Abkehr von Früherem, sondern schlüssige Fortsetzung eines begonnenen Weges.[76]

War in der Vorromantik das »Bündnis von Klassizismus und Aufklärung«[77] aufgekündigt worden, so lässt sich Goethes Reintegration klassizistischer Stoffe und Formen (bis hin zur Übersetzung zweier Voltaire-Tragödien!) als *re-entry* der Unterscheidung klassizistisch/anti-klassizistisch in den sich operativ vom Klassizismus unterscheidenden Anti-Klassizismus des ›Sturm und Drang‹ interpretieren.[78] »Nothing […] was more romantic in Goethe than his classicism«, bemerkt dazu Santayana lakonisch.[79] So hatte schon Friedrich Schlegel an Goethes ›Herrmann und Dorothea‹ beobachtet:

> Das Gedicht ist offenbar mit der *Absicht* gedichtet, so sehr altes Griechisches homerisches εϖος zu seyn, als bey dem romantischen Geist,

76 Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. T. 1: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1806, München 1983 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begr. von Helmut de Boor und Richard Newald, Bd. 7/1), S. 61 f. – Ähnlich schon Wilfried Malsch, Klassizismus, Klassik und Romantik der Goethezeit, in: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, hrsg. von Karl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 381–408, hier: S. 391.

77 Krauss, Studien zur deutschen und französischen Aufklärung (Anm. 59), S. 6: »Gerade die Aufklärung wird durch den Fortbestand einer überlieferten literarischen Formsprache gekennzeichnet.«

78 Zum Begriff des ›re-entry‹ vgl. Niklas Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1992 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1001; [1]1990), S. 83–85; ders., Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997 (= stw 1303; [1]1995), S. 487 f.; und ders., Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1998 (= stw 1360; [1]1997), S. 45 f., 50 f., 58 f., 78, 98 (Anm. 127) und 180–187.

79 George Santayana, Egotism in German Philosophy, London and Toronto 1939 ([1]1916), S. 46 f. Entsprechend ebd., S. 84: »Goethe is genuinely Romantic.«

der im Ganzen lebt, möglich wäre. Bey sehr großer Aehnlichkeit im Einzelnen ist also *absolute* Verschiedenheit im Ganzen. Durch diesen romantischen Geist ist es weit über Homer, dem es aber an ηθος und Fülle wieder weit nachsteht. Man könnte es ein *romantisirtes* επος nennen. Aber freylich in ganz anderm Sinne, als das Romanzo der Italiäner.[80]

Jener ›re-entry‹ der Unterscheidung klassizistisch/anti-klassizistisch in die prononciert anti-klassizistische Poetik seiner Jugend[81] ermöglichte es Goethe, später in einem Brief an Iken zu bekennen: »Ist es doch eine weitere und reinere Umsicht in und über griechische und römische Literatur, der wir die Befreyung aus mönchischer Barbarey zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert verdanken!«,[82] nachdem er zwei Jahrzehnte früher, ausgerechnet auf dem Höhepunkt seines »fanatischen Klassizismus«,[83] die Romantiker mit der Erklärung verblüfft hatte:

80 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 26. August 1797, in: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Die Periode des Athenäums. 25. Juli 1797 – Ende August 1799. Einl. und Kommentar von Raymond Immerwahr, Paderborn u.a. 1985 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 3. Abt., Bd. 24), S. 8.

81 Daß dies ähnlich für Schiller gilt, zeigt dessen Brief an Wolfgang Heribert von Dalberg vom 24. August 1784, in dem er im Hinblick auf seinen ›Dom Karlos‹ die Hoffnung ausdrückt, »zwischen zwei Extremen, Englischem und Französischem Geschmak in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen« und »der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versezung der klaßischen Stüke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen« (Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 23: Schillers Briefe 1772–1785, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Weimar 1956, Nachdruck 1969, S. 155). – Vgl. hierzu Ernst Osterkamp, Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik, in: Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne, hrsg. von Thorsten Valk, Göttingen 2014 (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung 1), S. 161–178, hier: S. 163–165.

82 An Carl Jacob Ludwig Iken, 27. September 1827, in: Goethe, Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (›Weimarer Ausgabe‹), IV. Abth., Bd. 43, Weimar 1908, Nachdruck München 1987, S. 80–85, hier: S. 82. Vgl. hierzu Anne Bohnenkamp, ›Helena‹ in Bremen. Goethes Brief an Carl Jacob Iken vom 27. September 1827, in: Jahrb. FDH 2016, S. 98–124, hier: S. 119.

83 So Benjamins drastische Formulierung in dem für die ›Große Sowjet-Enzyklopädie‹ verfassten Goethe-Artikel, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 703–739, hier: S. 707, ähnlich S. 714.

> Wir haben uns andrer Vorältern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?
>
> Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten ist unsre Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige was andre denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.[84]

In dem zitierten Brief an Iken findet sich übrigens – anlässlich der Publikation des späteren ›Helena‹-Akts des ›Faust II‹ mit dem bezeichnenden Untertitel »Classisch-romantische Phantasmagorie« – das Bekenntnis: »Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Classikern und Romantikern sich endlich versöhne.«[85]

Doch zuvor hatten sich die Romantiker in Deutschland überhaupt erst formieren müssen. Korff behauptete einerseits mit gutem Grund: »Tieck, der Romantiker, ist geschichtlich betrachtet nichts anderes als ein *Endprodukt der Aufklärung*«,[86] interpretierte dies aber zugleich als »Wiederholung und Übersteigerung von Sturm und Drang«,[87] denn:

84 Goethe, Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog ›Rameau's Neffe‹ erwähnt wird, Art. »Geschmack«, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche (›Frankfurter Ausgabe‹), I. Abt., Bd. 11: Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I, hrsg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß, Frankfurt am Main 1998, S. 753–795, hier: S. 766.

85 Goethe, WA IV 43, S. 81 f. Vgl. Bohnenkamp, ›Helena‹ in Bremen (Anm. 82), S. 113–115.

86 Korff, Geist der Goethezeit, T. III: Frühromantik (Anm. 36), S. 458. Dank seines *parti pris* für die mythomanen Tendenzen der Spätromantik übersteigert Baeumler diesen Befund mit der apodiktischen Behauptung: »Es wird einem von Theorien unbeeinflußten Betrachter der Romantik von Jena auf den ersten Blick deutlich: hier beginnt nicht etwas, hier endet etwas. […] Die Jenaer Romantik ist die Euthanasie des Rokoko.« (Alfred Baeumler, Das mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums [1926]. Mit einem Nachwort: Bachofen und die Religionsgeschichte, München 1965, S. 174 f.) Ja, bei der Niederschrift fühlte er sich »ganz benommen von der ›Entdeckung‹ (ridiculus mus), daß die Romantik von Jena einschließlich Schelling zum 18. Jahrh. gehört, die Romantik von Heidelberg aber (Görres, Grimm, Arnim) zum 19.«, und rühmte

> Tiecks Dichtertum wurzelt stofflich in der Sturm-und-Drang-Literatur. Seine Phantasie lebt in der Welt des Götz, des Werther, des Faustfragments, vor allem aber der Räuber und in der Urwelt aller Sturm-und-Drang-Dramatik: Shakespeare.[88]

Vor allem aber trieben die Romantiker gleich zu Beginn die Herderschen Ideen zur »Musik als reinste[r] Ausdruckskunst« bis an die äußerste Grenze.[89] Als zu überbietende Instanz war aber nunmehr der gerade aufblühende ›Weimarer Klassizismus‹ an die Stelle des klassizistischen Normensystems der Aufklärung getreten, wie dies Schiller in

sich der »Entdeckung dieser zweiten Romantik als *eigene* Epoche, Görres an der Spitze« (an Manfred Schröter, 4. Mai 1925, in: Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation, hrsg. von Marianne Baeumler, Hubert Brunträger und Hermann Kurzke, Würzburg 1989, S. 117). Seine Faszination nicht verhehlend polemisierte Thomas Manns in seiner ›Pariser Rechenschaft‹ gegen diesen »revolutionären Obskurantismus« (Thomas Mann, Essays II. 1914–1926, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, unter Mitarb. von Joëlle Stoupy, Jörg Bender und Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2002 [= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 15.1], S. 1115–1214, hier: S. 1159); nach Kriegsende ging Baeumler selbst auf Distanz von jenem »romantisch-nationalistischen Geschichtsbild« (an Willy A. Koch, 15. Dezember 1949, auszugsweise in der von Baeumlers Witwe weißwäscherisch intendierten »Dokumentation« ›Thomas Mann und Alfred Baeumler‹, S. 187 f.). – Komplementär zu Baeumler die nicht minder reduktionistische Romantikdeutung Carl Schmitts aus dem *einen* Punkte: »So löst sich die tumultuarische Buntheit des Romantischen in ihr einfaches Prinzip eines subjektivierten Occasionalismus auf, und der geheimnisvolle Widerspruch der verschiedenartigen politischen Richtungen der sogenannten politischen Romantik erklärt sich aus der moralischen Unzulänglichkeit eines Lyrismus, der jeden beliebigen Inhalt zum Anlaß ästhetischen Interesses nehmen kann.« (Carl Schmitt, Politische Romantik, Berlin [5]1991 [[1]1919, [2]1925], S. 227; ferner ebd., S. 5 und 24–26; kritisch hierzu Bohrer, Die Kritik der Romantik [Anm. 4], S. 10–19 und 284–311.)

87 Korff, Geist der Goethezeit, T. III: Frühromantik (Anm. 36), S. 19.

88 Ebd., S. 456.

89 So M. H. Abrams, Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, übersetzt und eingeleitet von Lore Iser, München 1978 (englisch zuerst 1953), S. 122 f. – Jean Paul teilte diese Hochschätzung und nannte »die Musik romantische Poesie durch das Ohr«: »Diese, als das Schöne ohne Begränzung, wird weniger von dem Auge vorgespiegelt […].« (Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule, in: Jean Paul, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, I. Abt., Bd. 5/3 (Anm. 35), S. 221–267, hier: S. 229 [V. Programm: »Ueber die romantische Poesie«, § 7].)

dem Xenion ›Die zwey Fieber‹ mit Blick auf Friedrich Schlegels ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1795–96)[90] hellsichtig-polemisch bemerkte:

> Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
> Bricht in der Gräcomanie gar noch ein hitziges aus.[91]

Diese (vor allem von Winckelmann inspirierte) frühe Griechenbegeisterung der Brüder Schlegel, wie auch Schellings, Hegels und Hölderlins (letzterer von Korff mit dem problematischen Etikett »romantische Klassik« versehen[92]), hatte europaweit Parallelen im ›romantischen Hellenismus‹ in Frankreich (André Chénier, Chateaubriand, Lamartine, Maurice de Guérin), England (Byron, Shelley, Keats) und Italien (Leopardi) sowie in der Bildenden Kunst (Flaxman, Canova, Thorvaldsen, Ingres).[93]

> Yet nowhere in Europe was there a more lively awareness of the need for a creative renewal than among these German Romantics because of the very extremity of their position.
>
> To the revolutionary naturalism of Rousseau and the melancholy pietism of English Pre-romanticism was now added the transcendentalism of the German philosophers.[94]

Doch diese Erklärung greift noch zu kurz. Wird doch die transzendentalphilosophische Neuorientierung der deutschen Frühromantiker[95]

90 Friedrich Schlegel, Studien des Klassischen Altertums, eingeleitet und hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1979 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1. Abt., Bd. 1), S. 217–367. Vgl. hierzu Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15. Januar 1796, in: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Bis zur Begründung der romantischen Schule: 15. September 1788–15. Juli 1797, eingeleitet und hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1987 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 3. Abt., Bd. 23), S. 271 f.

91 Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799, hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, Nachdruck 1968, S. 309–360: Xenien, hier: S. 348 (Nr. 320).

92 Korff, Geist der Goethezeit, T. III: Frühromantik (Anm. 36), S. 353–453.

93 »[…] on a pu parler avec raison de ›classicisme des romantiques‹« (Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne [Anm. 66], S. 172). Vgl. Wellek, Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte (Anm. 47), S. 119 f.

94 Furst, Romanticism in Perspective (Anm. 13), S. 285 und 37.

95 Vgl. Korff, Geist der Goethezeit, T. III: Frühromantik (Anm. 36), S. 6–8.

durch zwei weitere aktuelle Fluchtpunkte ergänzt, wenn Friedrich Schlegel im 216. Athenaeums-Fragment proklamiert: »Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters.«[96] Was die Französische Revolution zu einer der größten Tendenzen des Zeitalters qualifizierte, hat Schlegels Antipode Hegel noch im Alter deutlich gemacht:

> Die französische Revolution hat im Gedanken ihren Anfang und Ursprung genommen. [...] Die höchste Bestimmung, die der Gedanke finden kann, ist die der *Freiheit des Willens*. [...] Dieses Prinzip wurde in Frankreich durch *Rousseau* aufgestellt.[97]
>
> Solange die Sonne am Firmamente steht und die Planeten um sie herumkreisen, war das nicht gesehen worden, daß der Mensch sich auf den Kopf, das ist, auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut. [...] Es war dieses somit ein herrlicher Sonnenaufgang. Alle denkenden Wesen haben diese Epoche mitgefeiert. Eine erhabene Rührung hat in jener Zeit geherrscht, ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert, als sei es zur wirklichen Versöhnung des Göttlichen mit der Welt nun erst gekommen.[98]

Hierzu liegt die Parallele mit Fichtes ›Wissenschaftslehre‹ von 1794 als zweiter dieser größten Tendenzen des Zeitalters auf der Hand. Wird doch in diesem philosophischen Werk das *Ich* als »absolutes Prinzip« aufgestellt, »so daß aus ihm, der zugleich unmittelbaren Gewißheit seiner selbst, aller Inhalt des Universums als Produkt dargestellt werden müsse [...]«:[99]

96 Friedrich Schlegel, Fragmente (1798), in: ders., Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner, München, Paderborn u.a. 1967 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1. Abt., Bd. 2), S. 165–255, hier: S. 198. Kritisch hierzu Carl Schmitt, Politische Romantik (Anm. 86), S. 51 und 180.

97 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bd. 4: Die germanische Welt. Auf Grund der Handschriften hrsg. von Georg Lasson, Hamburg 1923, Nachdruck 1968 (= Philosophische Bibliothek 171d), S. 920 f.

98 Ebd., S. 926.

99 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, hrsg. von Gerd Irrlitz. Textredaktion von Karin Gurst, Bd. 3, Leipzig 1971 (= Reclams Universal-Bibliothek 493), S. 547.

> Eine Philosophie ganz aus einem Stücke hat Fichte versucht, eine Philosophie, worin nichts Empirisches von außen aufgenommen wäre.[100]
>
> […] woran von Aristoteles an kein Mensch gedacht hat – die Denkbestimmungen in ihrer Notwendigkeit, ihrer Ableitung, ihrer Konstruktion aufzuzeigen – dies hat Fichte versucht.[101]

Warum aber ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (1795/96) als dritte ›größte Tendenz« genannt wird, macht August Wilhelm Schlegel deutlich, der in seinen Berliner ›Vorlesungen über die romantische Poesie‹ (1804) zum Roman erklärt:

> […] so halten wir seit dem Cervantes den Wilhelm Meister für die erste Regung des Wiederauflebens der ächten Gattung, und müssen dazwischen alle berühmten und unberühmten sogenannten Romane von der Liste streichen.[102]

Ja, zuvor schon hatte Friedrich Schlegel in seinem ›Versuch über den Styl in Goethes früheren und späteren Werken‹ (1800) betont:

> Goethe hat sich in seiner langen Laufbahn von […] Ergießungen des ersten Feuers, wie sie in einer teils noch rohen teils schon verbildeten Zeit, überall von Prosa und von falschen Tendenzen umgeben, nur immer möglich waren, zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum erstenmal die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfaßt, und den Keim eines ewigen Fortschreitens enthält.[103]

Doch wie jener Satz von den »drei größten Tendenzen unsres Zeitalters« ursprünglich die Fortsetzung fand: »Aber alle drei sind doch nur

100 Ebd., S. 551.

101 Ebd., S. 561; entsprechend in Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, hrsg. von Pierre Garniron und Walter Jaeschke, T. 4: Philosophie des Mittelalters und der neueren Zeit, Hamburg 1986 (= G.W.F. Hegel, Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Bd. 9), S. 160.

102 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über Ästhetik (1803–1827). Textzusammenstellung von Ernst Behler. Mit einer Nachbemerkung von Georg Braungart, Paderborn u.a. 2007 (= A.W. Schlegel, Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 2, T. 1), S. 185.

103 Friedrich Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I (Anm. 96), S. 339–347, hier: S. 347.

Tendenzen ohne gründliche Ausführung. –«,[104] so ließ es Schlegel nicht bei der zitierten Eloge auf Goethes ›Meister‹ bewenden, sondern fügte ihr mit Blick auf seine romantischen Mitstreiter – »*Goethe und Fichte*, das bleibt die leichteste und schicklichste Formel für allen Anstoß, den das ›Athenaeum‹ gegeben«[105] – den abschließenden Absatz hinzu:

> Der Geist, der jetzt rege ist, muß auch diese Richtung nehmen, und so wird es, dürfen wir hoffen, nicht an Naturen fehlen, die fähig sein werden zu dichten, nach Ideen zu dichten. Wenn sie nach Goethes Vorbilde in Versuchen und Werken jeder Art unermüdet nach dem Bessern trachten; wenn sie sich die universelle Tendenz, die progressiven Maximen dieses Künstlers zu eigen machen, die noch der mannichfaltigsten Anwendung fähig sind; wenn sie wie er das Sichre des Verstandes dem Schimmer des Geistreichen vorziehn. So wird jener Keim nicht verloren gehen, so wird Goethe nicht das Schicksal des Cervantes und des Shakespeare haben können; sondern der Stifter und das Haupt einer neuen Poesie sein, für uns und die Nachwelt, was Dante auf andre Weise im Mittelalter.[106]

So beschließt auch Novalis einen Essay über Goethe mit dem Satz:

> Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannichfaltig-

104 Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II (1796–1798), in: ders., Philosophische Lehrjahre 1796–1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828. T. 1, mit Einl. und Komm. hrsg. von Ernst Behler, München, Paderborn u. a. 1963 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2. Abt., Bd. 18), S. 17–119, hier: S. 85 (Nr. 662). – Vgl. hierzu F. Schlegels Bemerkungen über die Ironie in dem Wort »Tendenzen« im Schlussstück des ›Athenaeum‹ »Über die Unverständlichkeit« (Charakteristiken und Kritiken I, S. 363–372, hier: S. 366 f.).

105 Charakteristiken und Kritiken I, S. 367.

106 Friedrich Schlegel, Versuch über den Styl in Goethes früheren und späteren Werken, in: ders., Charakteristiken und Kritiken I, S. 347. – Bekräftigt wird diese hochgemute Prophezeiung sowohl von Van Tieghem: »Comme la Renaissance avait préparé l'âge classique de la littérature européenne, le romantisme inaugure son âge moderne« (Le romantisme dans la littérature européenne [Anm. 66], S. 9), wie von Furst: »In the context of the development of Western literature, Romanticism appears as a tremendous creative renewal, of a force equalled perhaps only by the Renaissance« (Romanticism in Perspective [Anm. 13], S. 279).

> keit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht – oder doch nur um sehr wenig, denn seine Richtigkeit und Strenge ist vielleicht schon musterhafter, als es scheint.[107]

Suchten die Frühromantiker – neben der poetologischen und geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung mit Schiller – zunächst vor allem den künstlerischen Wettstreit mit Goethes ›Wilhelm Meister‹ und mit dem die ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ beschließenden ›Märchen‹, aber auch noch mit dem ›Werther‹, so lassen sich die folgenden Etappen der Romantik in Deutschland auf weite Strecken auf der Folie von Goethes Lyrik und Dramatik sowie seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten rekonstruieren – wie umgekehrt Goethes Schaffen nach dem Tode Schillers nicht ohne den Kontext der deutschen, ja zunehmend der europäischen Romantik zu verstehen ist.

V.

Die englische und die deutsche Romantik waren in den frühen 1890er Jahren als erste der europäischen Romantiken gleichursprünglich aus präromantischen Tendenzen erwachsen, die sich um Namen wie Young, Macpherson, Percy und Wood, Diderot und Mercier, Winckelmann, Herder und den Sturm und Drang, allen voran aber Rousseau kristallisiert hatten.[108] Doch um die Jahrhundertwende »war es Deutschland (anstelle von England und Frankreich), dem die westliche Welt die wichtigsten geistigen Impulse verdankte«.[109] Wie für das philosophische Denken so gilt dies auch für die Literatur:

> Durch die Wirkung Deutschlands auf das Ausland wurde die Romantik zu einem europäischen Phänomen, obwohl die Krise des euro-

107 Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophische Werk I, 3., erw. und verb. Aufl., hrsg. von Richard Samuel, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, revidiert von R. Samuel und H.-J. Mähl, Stuttgart u.a. 1981, S. 640–642, hier: S. 642.

108 Vgl. Arthur Henkel, Was ist eigentlich romantisch? Ein Vortrag (1967), in: ders., Kleine Schriften 2: Der Zeiten Bildersaal. Studien und Vorträge, Stuttgart 1983, S. 93–106, hier: S. 102

109 So Abrams, Spiegel und Lampe (Anm. 89), S. 10.

> päischen Bewußtseins schon in der Mitte des 18. Jh.s im außerdeutschen Bereich eingesetzt hatte. Die europäische Romantik verdankt Deutschland wichtige Impulse, hat aber auch ihre eigenen Wurzeln.[110]

Allerdings erscheint es Gerhart Hoffmeister in seinem Studienbuch ›Deutsche und europäische Romantik‹ verwunderlich, »daß kaum die deutsche Romantik, wohl aber die Klassiker romantisierend, d.h. literarisch befreiend, auf das Ausland wirkten, was z.T. auf ihre stürmischen Jugendwerke (›Götz‹, ›Werther‹, ›Räuber‹) zurückzuführen ist, z.T. aber auch darauf, daß ihre genialen Werke im Vergleich zum engstirnigen Nachklassizismus in der Romania romantisch erscheinen mußten«.[111]

Doch dafür gibt es wohl eine einfachere quellengeschichtliche Erklärung: Die Frontstellung der Romantiker gegen die Klassizisten in Frankreich und Italien war vor allem gespeist aus Madame de Staëls ›De l'Allemagne‹ (1813, italienische Übersetzung 1814),[112] besonders dem Kapitel ›De la poésie classique et la poésie romantique‹,[113] in dem sie erklärt: »Die romantische Literatur ist die einzige, die noch der Vervollkommnung fähig ist«,[114] wobei sie aber »den in Deutschland erwachten neuen poetischen Geist hauptsächlich an Wieland, Klopstock, Lessing, Winckelmann, Goethe, Schiller und Zacharias Werner illustrierte«[115]

110 Hoffmeister, Deutsche und europäische Romantik (Anm. 67), S. 7.

111 Ebd.

112 Vgl. Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne (Anm. 66), S. 167 und Wellek, Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte (Anm. 47), S. 104 f.

113 Madame de Staël, De l'Allemagne, Paris o. J., S. 144–148 (II,xi). Deutsche Übersetzung: Anne Germaine de Staël, Über Deutschland. Vollständige. und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse, Frankfurt am Main 1985 (= Insel Taschenbuch 623), S. 184–189.

114 Ebd., S. 148; dt. Übs. S. 188.

115 Ernst Behler, Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik (1972), in: ders., Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie [I], Paderborn u.a. 1988, S. 86–115, hier: S. 88; zur italienischen Rezeption vgl. auch ebd., S. 103–105. So schreibt Madame de Staël: »Mit Klopstocks ›Messias‹ beginnt die Zeitrechnung für die Poesie in Deutschland.« (De l'Allemagne, S. 152, dt. Übs. S. 193)

und beispielsweise den Anti-Romantiker Kotzebue fast so ausführlich wie Tieck behandelt[116] – auf Novalis wirft sie nur einen gelegentlichen Seitenblick.[117]

> She ignores the Berlin Romantics, and the novel which was the heart of their undertaking, but takes their word ›Romantic‹ as ideal propaganda for her own talk of the Weimar Classicists, who hated the term.[118]

> […] c'est sous l'influence de ›De l'Allemagne‹ de Madame de Staël, que Schiller, et même Gœthe et Bürger deviennent des modèles et des sources d'inspiration pour différents romantismes nationaux.[119]

Diese selektive Rezeption der deutschen Romantik wurde noch verstärkt durch die Übersetzung von A.W. Schlegels Wiener ›Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur‹ (1809–10) ins Französische (1813) und ins Italienische (1817), dank derer sie großen Einfluss nicht nur auf Coleridge, Hazlitt und Poe, sondern auch auf Victor Hugo, Stendhal und Manzoni sowie die Vertreter anderer Nationalromantiken hatten. Denn Schlegel gebraucht hier den Namen »romantisch« für den »eigentümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder klassischen«,[120] macht aber die Einschränkung:

> Je mehr ich mich der neuesten Zeit nähere, desto mehr sei es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das Allgemeine zu richten und mich nicht auf die Beurteilung von Werken noch lebender Schriftsteller

116 Vgl. de Staël, Über Deutschland, S. 400–405, 408 f., 414 f. und 418–423.

117 Vgl. ebd., S. 719–721.

118 John Clairborne Isbell, The Birth of European Romanticism. Truth and propaganda in Staël's ›De l'Allemagne‹, 1810–1813, Cambridge u.a. 1994 (= Cambridge Studies in French 49), S. 7. – So heißt es schon in Fursts ›Romanticism in Perspective‹ (Anm. 13, S. 51) über de Staëls ›De l'Allemagne‹: »it contains in 1810 very few of the ideas of the Jena Romantics which were to reach France only some half a century later«.

119 Sötér, Phénomènes poétiques à la fin du XVIIe et à l'aube du XIXe siècle (Anm. 61), S. 69.

120 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, T. 1–2, hrsg. von Edgar Lohner, Stuttgart u.a. 1966–1967 (= A.W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe, Bd. 5–6), hier: T. 1, S. 21.

einzulassen, mit denen ich zum Teil in Verhältnissen der Freundschaft oder Gegnerschaft gestanden habe.[121]

Deshalb begnügt er sich in den beiden letzten Vorlesungen mit der detaillierten Darstellung, wie »endlich nacheinander Lessing, Goethe und Schiller auftraten und das deutsche Theater aus seiner langen Mittelmäßigkeit retteten«,[122] und der Anpreisung des historischen Dramas als »würdigste Gattung des romantischen Schauspiels«: »Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethe und Schiller nacheifern wollen.«[123]

Dank dieser Vermittlung durch Madame de Staël und ihren Hauptanreger A.W. Schlegel wurden Goethe und Schiller wie auch Klopstock, Wieland, Herder und Bürger[124] europaweit als ›Romantiker‹ rezipiert. Aus heutiger Sicht scheint ein Doppeltes sinnvoll: einerseits diesen weiten Romantikbegriff, wie international üblich, auf den epochalen Zusammenhang von Rousseau bis zu Yeats und seinen Zeitgenossen zu beziehen,[125] andererseits innerhalb dessen die ›Romantik im engeren Sinne‹, wie oben skizziert, auf den Zeitraum von den frühen neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis zu den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zu beschränken und von ihr die ›Präromantik‹ wie die ›Neuromantik‹ zu unterscheiden. Wie aber die europäische Romantik weit stärker durch die deutschen Präromantiker beeinflusst wurde als durch die Angehörigen der ›Romantischen Schule‹,[126] so ist auch deren Ent-

121 Ebd., T. 2, S. 276.

122 Ebd., S. 272–274.

123 Ebd., S. 290.

124 So referiert Van Tieghem »l'énorme succès de la ›Lenore‹ de Bürger dans les pays les plus divers« (Le romantisme dans la littérature européenne [Anm. 66], S. 387).

125 Vgl. hierzu mein Votum in Bernhard Teubers »Diskussionsbericht« in: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993, hrsg. von Hendrik Birus, Stuttgart und Weimar 1995 (= Germanistische Symposien. Berichtsbd. 16), S. 309–319, hier: S. 315.

126 Die Begriffsprägung geht zurück auf Heines polemische Schrift ›Die romantische Schule‹ (1833), in: Heinrich Heine, Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse, Bd. 8: Über Deutschland 1833–1836. Aufsätze über Kunst und Philosophie, bearb. von Renate Francke, Berlin und Paris 1972, S. 7–230. Kritisch hierzu Bohrer, Die Kritik der Romantik (Anm. 4), S. 97–137.

wicklung nur zu verstehen in ihrem steten Bezug auf die lyrische, dramatische und epische Produktion Goethes und ihrer Zeitgenossen – ein Bezug, von Harold Bloom terminologisch gefasst als »*Tessera*, which is completion and antithesis«: »A poet antithetically ›completes‹ his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough.«[127] Der späte Goethe hat diesen Bezug nochmals umgekehrt und weltliterarisch erweitert.[128] Doch das ist ein weites Feld …

127 Harold Bloom, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, Oxford u.a. 1975 ([1]1973), S. 14; vgl. das entsprechende Kapitel ebd., S. 49–73.

128 Vgl. Hendrik Birus, Auf dem Wege zur ›Weltliteratur‹ und ›Littérature comparée‹: Goethes ›West-östlicher Divan‹, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses 2005 »Germanistik im Konflikt der Kulturen«, Bd. 1: Ansprachen – Plenarvorträge – Podiumsdiskussionen – Berichte, hrsg. von Jean-Marie Valentin, unter Mitarb. von Jean-François Candoni, Bern u. a. 2007 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte, Bd. 77), S. 61–81, bes. S. 73–76 und 80.

Stefan Matuschek

Romantiker, die keine sind – und umgekehrt

Die Pluralität der europäischen Romantiken

Die Vielfalt und Verschiedenheit der europäischen Romantiken sind so groß, dass die Verwendung des Singulars, also die Rede von *der* europäischen Romantik nur eine vage Sammelbezeichnung ohne begriffliche Einheit ist. Die Differenzen sind mannigfach und betreffen nicht nur die Bedeutung, die das Programmwort »romantisch« bei den verschiedenen Gruppen erhält; sie betreffen vielmehr schon die Frage, ob dieses Wort überhaupt in programmatischer Absicht verwendet wird. Denn es ist in der Literaturgeschichtsschreibung schon seit langem Gewohnheit, auch diejenigen zu den Romantikern zu zählen, die sich – wie zum Beispiel die englischen Lake Poets – gar nicht als solche bezeichnen oder – wie Giacomo Leopardi – sogar mit Nachdruck gegen die programmatischen Romantiker gestellt haben. Differenzen zeigen sich auch bei der Einschätzung, wer als kanonischer Autor anzusehen sei. Die italienischen Romantiker etwa entdecken das für sie epochal Neue und Interessante gerade bei den deutschen Autoren, die weder im damaligen noch im heutigen Deutschland als Romantiker gelten: u.a. bei Klopstock, Winckelmann, Lessing, Wieland und Bürger.[1] Friedrich Schlegel, Novalis oder Tieck werden dagegen nicht zur Kenntnis genommen. Von August Wilhelm Schlegel sind immerhin die Vorlesungen präsent. Als exemplarischer romantischer Dichter aber gilt aus italienischer Sicht, wie Giovanni Berchets ›Lettera semiseria‹ belegt, Gottfried August Bürger. Er war zwar der Lehrer des älteren Schlegel, aber kein Lehrer der Romantik im programmatischen Sinne. Genau das aber wird er für Berchet, und zwar durch seine Volkstümlichkeit, die insbesondere in

1 Vgl. Elena Polledri, Leopardi und die »scrittori romantici« Italiens. Romanticismo oder Romantik?, in: Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.–9. November 2013, hrsg. von Edoardo Costadura, Diana Di Maria, Sebastian Neumeister, Heidelberg 2015, S. 35–64, bes. S. 36–46.

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-004 | CC BY-NC-SA 4.0

seiner Emotionalität und seinem Bezug zum Wunderglauben des populären Christentums liege. Diese Merkmale definieren Berchets Begriff der romantischen Poesie als »poesia popolare« und »poesia de' vivi«.[2] Bürgers ›Lenore‹ und ›Der Wilde Jäger‹ sind deren kanonische Belege.

Stofflich und motivisch kann man beide Balladen im Zusammenhang mit der Romantik sehen. Sie schaffen genau die literarische Vorstellungs- und Stimmungswelt, auf die das Adjektiv »romantisch« ursprünglich bezogen ist: abenteuerlich-phantastische Ritterlichkeit mit christlich frommem und auch abergläubischem Wunderbarem. Dass beide Gedichte in der Tradition der spanischen Romanze stehen, markiert diesen Zusammenhang gattungsterminologisch. Wenn man Bürgers Balladen deshalb »romantisch« nennen will, kann man das allerdings nur im historisch langen Sinne des Wortes tun, wie ihn die Literarhistoriker Schlegel definiert haben: als zu derjenigen Literatur gehörig, die sich mit und seit der mittelalterlich-christlichen Ritterdichtung entwickelt hat. »Romantisch« steht dann im komplementären Gegensatz zu »antik« und beide zusammen ergeben ein dichotomes Literatur- als Bewusstseinsgeschichtsmodell. Genau so sprechen die Schlegel von der »alten« und »neuen« Literatur. So verstanden, ist die Romantik keine Epoche um 1800, sondern eine Jahrhunderte alte Tradition. Bürger markiert darin nichts Neues. Schon die alten spanischen Romanzen selbst sind »romantisch«, Lope de Vega z.B., ursprünglich die Trobadors.

Doch geht es weder Berchet noch der heutigen Literaturwissenschaft um diesen historisch langen Begriff. Bei Berchet hat der Ausdruck »romantico« (trotz seiner Kenntnis von August Wilhelm Schlegel und Mme de Staël) keine historisch-epochale, sondern nur eine zeitenthoben typologische Bedeutung. Und auch wenn die Brüder Schlegel die wissenschaftliche Literaturgeschichtsschreibung begründet haben, hat sich ihr Romantik-Begriff dabei nicht durchgesetzt. Dessen zeitlich weite Ausdehnung bis zurück ins Mittelalter hat keine Schule gemacht. Unser Begriff von Romantik meint etwas, was erst am Ende des 18. Jahr-

2 Giovanni Berchet, Sul « Cacciatore feroce » e sulla « Eleonora » di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo, in: Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica, a cura di Carlo Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino ²1979, S. 423–486, hier: S. 437 und 440.

hunderts beginnt. Wie aber lässt er sich angesichts der angesprochenen Vielfalt und Verschiedenheit brauchbar definieren?

Begriffe haben ihre Geschichte. In den Großprojekten der philosophischen, historischen, rhetorischen und ästhetischen Begriffsgeschichte steht uns diese Einsicht monumental vor Augen. Sie darf aber nicht vergessen lassen, dass Begriffe nicht nur mögliche Gegenstände, sondern zugleich auch Instrumente unserer Erkenntnis sind. Wenn der literaturwissenschaftliche Romantik-Begriff als ein solches Instrument aktuell brauchbar und produktiv sein soll, dann muss man ihn als Teil unseres eigenen Vokabulars definieren. Die heutige Wissenschaft kann nicht so von Romantik sprechen, wie es die historischen Romantiker getan haben. Denn sie schreibt ja keine Manifeste, steht in keiner polemischen Opposition und denkt nicht in geschichtsphilosophischen oder typologischen Generaldichotomien wie »antik – romantisch«, »klassisch – romantisch«. Ihr Romantik-Begriff hat eine ganz andere Funktion als die verschiedenen historischen Begriffsverwendungen. Er bezieht sich auch nicht nur auf diskursive Phänomene, also auf neue, programmatische Verwendungen des Ausdrucks »romantisch«, sondern auch auf ästhetische. Denn nur so ist es möglich, dass wir literarische Werke romantisch nennen, auch wenn sie selbst und ihr paratextueller Kontext diesen Ausdruck vermeiden oder sogar bestreiten. Unser heutiger literaturwissenschaftlicher Romantik-Begriff bringt dann die meiste Erkenntnis, meine ich, wenn man ihn auf eine phänomenale Innovation der Literatur bezieht und damit als Eigenschaft einer neuen literarischen Darstellungsweise versteht, die Ende des 18. Jahrhunderts beginnt – und seitdem nicht verschwunden ist, kann man hinzufügen. Literatur kann im ästhetischen Sinne bis heute noch romantisch sein. Als Epochenbegriff bezeichnet Romantik dann diejenige Zeit, in der diese ästhetische Innovation einsetzt und das beherrschend Neue darstellt. Die Epoche kann man damit enden lassen, dass diese beherrschende Stellung durch weitere Innovationen ergänzt, bekämpft und zurückgedrängt, nicht jedoch vollständig abgelöst wird. Das ist bei allen Epochenmerkmalen seit der Aufklärung so. Sie verschwinden nicht mehr, seitdem sie in der Welt sind. Insofern hören Aufklärung, Romantik, Realismus und die verschiedenen Strömungen der Klassischen Moderne in sachlicher Hinsicht nicht auf. Sie akkumulieren sich zu einer zunehmend komplexen Gesamtsituation an literarischen Möglichkeiten.

Romantik als ästhetisches Phänomen: Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein

Die Frage, was literarische Romantik ist, stellt sich damit nicht so, dass man nach einem durch Anfang und Ende abgrenzbaren Zeitraum fahnden müsste, in dem die literarische Produktion durch ein gemeinsames Merkmalsbündel oder wenigstens ein gemeinsames signifikantes Merkmal bestimmt wäre. Angemessener lautet sie: Was kommt hier als neue literarästhetische Qualität in die Welt? Mit dieser Fragestellung wird unser eigener Romantik-Begriff am produktivsten. Er wird so zu einem Beschreibungsinstrument literarischer Phänomene und emanzipiert sich dadurch von seiner begriffsgeschichtlichen Vieldeutigkeit. Um ihn nicht ganz davon zu entfremden und um zu verhindern, dass das eigene Vokabular zu einem Idiotikon wird, kommt es dann darauf an, den eigenen ästhetischen Romantik-Begriff mit dem historischen Romantik-Diskurs in Beziehung zu setzen und zu prüfen, wo sie übereinkommen und wo nicht. Daraus resultiert, was meine Titelformulierung andeuten will: Es gibt ästhetisch Romantisches, das nicht am Romantik-Diskurs teilnimmt, und umgekehrt Romantik-Diskurse, die nichts mit dem ästhetisch Romantischen zu tun haben. Mit dieser Unterscheidung von Romantik als literarästhetischem Phänomen und als Diskurs kann man die eingangs erwähnte Vielfalt und Verschiedenheit der europäischen Romantiken ordnen und so bewerten, dass man mehr als nur ein Buchhalter der verschiedenen Optionen ist.

Eine Antwort, worin die ästhetische Innovation hier genau besteht, brauche ich angesichts der breiten Romantikforschung nicht selbständig neu zu suchen.[3] Ich finde sie vielmehr in einem Konsens, der sich von zwei ganz unterschiedlichen Seiten aus ganz unabhängig voneinander gebildet hat. Es sind zwei verschiedene wissenschaftliche Milieus, die zu einem ganz unabgesprochenen und sich gleichwohl ganz entsprechenden Ergebnis kommen. Das eine ist die an Luhmanns Soziologie anschließende Literaturwissenschaft in Deutschland; das andere die angelsächsische Philosophie. Beide kommen darin überein, Roman-

3 Das in diesem und im folgenden Absatz Gesagte ausführlicher in: Stefan Matuschek und Sandra Kerschbaumer, Romantik als Modell, in: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek, Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen, Paderborn 2015 (= Laboratorium Aufklärung 28), S. 141–155.

tik als sprachlich künstliche Fortschreibung der in der Aufklärung verlorenen einheitlichen, umfassenden Sinnstiftung zu bestimmen. In der Luhmannschen Perspektive hat dies mit dem um 1800 sich vollendenden Umbruch der statisch ständischen zur dynamisch funktionsdifferenzierten Gesellschaft zu tun. Mit der breiten Aufnahme, die diese soziologische Diagnose in der Literaturwissenschaft gefunden hat, setzt sich auch die These durch, dass Romantik gerade als dasjenige künstlerische Darstellungsverfahren zu verstehen sei, das gegenläufig oder kompensatorisch zu dieser Funktionsdifferenzierung eine gesamtsinnstiftende Einheitsperspektive aufrecht zu erhalten versuche. So spricht etwa Christoph Reinfandt in diesem Zusammenhang von der »kompensatorischen Fort- bzw. Umschreibung ›durchtradierter‹ Einheitssemantiken […] unter neuen Bedingungen«.[4] Christoph Bode meint dasselbe, wenn er Romantik als »Integration der nun funktional desintegrierten Teilgebiete menschlicher Existenz« definiert.[5] Das »nun« bezieht sich auch hier auf die Luhmannsche Umbruchdiagnose. Nach ihr ist die Romantik ihrerseits ein Produkt der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung, insofern sie mit der Autonomisierung, d.h. der Abgrenzung der Kunst und Literatur von allen anderen Bereichen des gesellschaftlichen Handelns einhergeht. Anstatt wie früher selbst in wissenschaftliche, politische oder religiöse Belange involviert zu sein, verselbständigen sich Kunst und Literatur zu eigengesetzlichen Bereichen, denen keine Erkenntnis-, Macht- oder Sinnstiftungs-, sondern nur noch Beobachterfunktionen zukommen. In diesem Differenzierungsprozess nun wird Romantik als diejenige Strategie verstanden, die vom künstlerisch-literarischen Teilsystem aus alle ausdifferenzierten Teile weiterhin als ein Ganzes, als Einheit vorzustellen versucht. Romantik, so könnte man noch abstrakter schlussfolgern, ist das ästhetische Universalitätspostulat zu Zeiten unhintergehbar gewordener Par-

4 Christoph Reinfandt, Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne, Heidelberg 2003 (= Anglistische Forschungen 323), S. 56 f.

5 Christoph Bode, Romantik – Europäische Antwort auf die Herausforderung der Moderne? Versuch einer Rekonzeptualisierung, in: Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne, hrsg. von Anja Ernst und Paul Geyer, Göttingen 2010 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 3), S. 85–96, hier: S. 91.

tialität; es ist die tatsächlich verlorene, doch mit sprachlich-künstlerischen Mitteln weiterhin simulierte Einheits- und Ganzheitsperspektive.

Vor einem ganz anderen Theoriehintergrund kommt der kanadische Philosoph Charles Taylor zu einer ganz ähnlichen Romantik-Definition. Taylor geht es um die Veränderung und damit auch um den Fortbestand der Religiosität in den modernen westlichen Gesellschaften. In dem fortschreitenden Verbindlichkeitsverlust der Kirchen und Konfessionen sieht er die Romantik als eine »komplementäre Großleistung«, die die »verlorengegangene Einheit« der voraufklärerischen Glaubensgemeinschaft durch sprachlich-künstlerische Sinnstiftungen kompensiere. Insbesondere die romantischen Dichter haben, so Taylor, ihre Sprache zu einem Mittel entwickelt, die alten einheitsstiftenden »Sinnelemente zu erkunden, ohne sozusagen irgendwelche ontologischen Verpflichtungen einzugehen«.[6] Das entspricht der soziologisch-literaturwissenschaftlichen These. Auch hier erscheint Romantik als tatsächlich verlorene, doch mit sprachlich-künstlerischen Mitteln weiterhin simulierte Einheits- und Ganzheitsperspektive.

Durch ihre ausdrückliche Subjektivität und ihren künstlerischen Autonomieanspruch sind die romantischen Ganzheitsperspektiven kein Anachronismus, die hinter das Niveau einer arbeitsteilig und institutionell ausdifferenzierten Kultur zurückfielen. Sie zeigen sich vielmehr gerade dadurch auf der Höhe und d.h. auch auf dem Problembewusstsein ihrer Zeit, dass sie das je Individuelle und ästhetisch Artifizielle dieser Ganzheitsvorstellungen markieren und damit die Einheit jenseits aller Pluralität nicht einfach behaupten, sondern potentiell auch widerrufen. Sie werden dadurch zur Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein. Es ist wie bei den bekannten Vexierbildern, in denen man mal zwei Gesichter oder eine Vase, mal eine junge Schönheit oder eine alte Hexe sieht. So ist (um nur dieses eine Beispiel zu nennen) die blaue Blume in Novalis' ›Ofterdingen‹ ein individuelles, singuläres Romanmotiv, das jedoch nach der Tradition eines biblischen Traumgesichts gestaltet ist und als solches Lebenssinn stiftenden Offenbarungsanspruch trägt. Das Muster religiöser Epiphanie wird dabei so originell und einzigartig variiert, dass es ambivalent bleibt, ob man

6 Charles Taylor, Ein säkulares Zeitalter. Aus dem Englischen von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2009, S. 590, die vorausgehenden Zitate S. 630.

darin mehr die Fortsetzung oder den Verlust einer kollektiven Glaubenstradition sieht. Für das eine spricht, dass dieses Traumgesicht als Gottesgabe an den Gläubigen und ausdrücklich als Zeichen »himmlischer Führung« benannt wird, der man sich »demüthig« zu überlassen habe;[7] für das andere spricht die Individualisierung, mit der dieses Gotteszeichen als erotisiertes Sehnsuchtsbild der Geliebten erscheint und dabei abseits aller biblischen oder anderen christlichen Motivik in seiner Mischung von Blume und Mensch eher an die Sinnlichkeit antiker Grotesken erinnert. Novalis' blaue Blume ist zum Symbol der Romantik geworden. Zu recht: In ihr zeigt sich die epochemachende ästhetische Innovation der romantischen Literatur als Kippfigur aus Fortschreibung und individualistischer Aufhebung tradierter kollektiver Glaubensmotive.

Mit diesem Kriterium sind Bürgers Gedichte zweifellos nicht zur Romantik zu zählen. Beide Balladen, die Berchet wählt, zeigen keinerlei Spannung oder Kippen zwischen traditionell kollektiven und individualisierten Glaubensvorstellungen. Sie bleiben vielmehr ganz im Horizont einer allgemeinen christlichen Morallehre. In dem einen Text, ›Lenore‹, geht es um das Leiden und die Bestrafung einer jungen Frau, die in der Trauer um den verstorbenen Bräutigam ihre Demut gegenüber der göttlichen Vorsehung verliert. In dem anderen, ›Der wilde Jäger‹, um einen gottlosen Aristokraten, dessen Jagdlust am Gut und am Leben seiner Untertanen frevelt. Die religiösen Botschaften beider Balladen formulieren sich in den hergebrachten Motiven und Vokabeln. »Sie fuhr mit Gottes Vorsehung | Vermessen fort zu hadern« (V. 91 f.),[8] heißt es über Lenores Verfehlung, über die am Ende ebenso ausdrücklich gerichtet wird: »Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht! | Mit Gott im Himmel hadre nicht! | Des Leibes bist du ledig; | Gott sei der Seele gnädig!« (V. 253–256) Im ›Wilden Jäger‹ sind Gut und Böse gemäß der tradierten Symbolik des guten und des bösen Engels durch je einen Reiter zur Rechten und zur Linken des Grafen verkörpert, »licht-

7 Vgl. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, in: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, 3 Bde., München und Wien 1978–1987, hier: Bd. 1, S. 237–429, S. 247.

8 Die beiden Gedichte werden mit den Versangaben zitiert nach: Gottfried August Bürger, Sämtliche Werke, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München und Wien 1987, S. 178–188 (›Lenore‹) und S. 248–255 (›Der wilde Jäger‹).

hehr« (V. 21) und fromm der eine, »dunkelgelb« (V. 23) und teuflisch der andere. Die Missetaten des jagdlüsternen Grafen erscheinen so als fortgesetzte Verführung durch das Böse, dessen »schadenfroher Frevelmut« (V. 70) die Seele so lange anstachelt, bis sie selbst zur Hölle fährt, was Bürger vom »schwefelgelben Wetterschein« (V. 181) bis zu »tausend Höllenhunden« (V. 197) breit ausmalt. Von einer spannungsvollen Subjektivierung oder Individualisierung kollektiver Glaubensvorstellung kann in beiden Fällen damit keine Rede sein. Bürgers Balladen fehlt die signifikante Innovation der romantischen Literatur.

Romantik-Diskurse: in Italien anders als in Deutschland

Das für viele zeitgenössische Leser und auch für Berchet erregend Neue dieser beiden Balladen liegt darin, wie plastisch und lebendig sie die Psyche und die schaurige Bestrafung ihrer Protagonisten darzustellen vermochten. Das verdankt sich vor allem dem hohen Anteil direkter Figurenrede, die Bürger zwischen realistisch-spontaner Mündlichkeit und rhetorischer Kunst sehr wirkungsvoll ausbalanciert. Viele Wiederholungsfiguren, Anaphern und syntaktische Parallelismen intensivieren den Versrhythmus, wodurch die Texte insgesamt zu Bravourstücken der Vortragskunst werden. Dass dann noch einiges an Lautmalerei hinzu kommt (»Und hurre, hurre, hop hop hop! | Ging's fort in sausendem Galopp«, ›Lenore‹, V. 149 f.; »Rischrasch quer über'n Kreuzweg ging's | Mit Horridoh und Hussasa«, ›Der wilde Jäger‹, V. 13 f.), war manchen Gebildeten unter den zeitgenössischen Lesern schon zu viel des Guten. Für Bürger selbst aber verwirklicht sich in diesem Stil sein Ideal der populären oder, wie er in der Vorrede zu seinen Gedichten 1778 schreibt, der »volksmäßigen« Poesie.[9] In einer postum 1824 veröffentlichten kleinen Abhandlung ›Von der Popularität in der Poesie‹ formuliert er dieses Ideal so, dass es wie die Quintessenz von Berchets Auffassung der romantischen als volkstümlicher Poesie klingt: »Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.«[10]

9 Bürger, Vorrede (zu der Ausgabe der ›Gedichte‹) 1778, ebd., S. 716–724, hier: S. 718.

10 Bürger, Von der Popularität der Poesie, ebd., S. 725–730, hier: S. 730.

Genau darum geht es Berchet. Sein Romantik-Begriff entspricht dem »Volksmäßigen« bei Bürger und beide stimmen auch darin überein, dass sie sich damit selbstbewusst gegen eine Elite stellen, der sie eine sterile Abgehobenheit und Entfremdung von dem aktuellen, lebendigen menschlichen Empfinden attestieren. Bei Berchet heißt diese Elite »i Parigini«,[11] womit zugleich die Klassizisten gemeint sind, die laut Berchet nicht die Natur, sondern nur eine vergangene Kunst nachahmen. Bei Bürger zeigt sich die antielitäre Haltung in seiner Reaktion auf die vernichtende Rezension seiner Gedichte in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹, die ihm künstlerische und zugleich moralische Schwäche vorwarf. Bürger wies dies zunächst als eine arrogante »Herren- und Meistergebärde« zurück,[12] verlor allerdings dann alles Selbstvertrauen, als er erfuhr, dass die Rezension von Schiller stammte. Von dieser Demütigung erholte er sich nicht mehr und geriet mit seinem Popularitätsideal so weit in die Defensive, dass er die von Schiller angemahnte Idealisierung in Überarbeitungen seiner Gedichte nachliefern wollte. Damit hat er sich nach dem Urteil August Wilhelm Schlegels vollends blamiert, obwohl Schlegel auch schon das Bürgersche Popularitätsideal für verfehlt hält.[13] Darin entspricht er insgesamt der Jenaer Romantik, deren akademischer Intellektualismus in keiner Weise mit Bürgers Ideal zusammen geht. Trotz der im ›Athenaeum‹-Zirkel gesuchten und zelebrierten Distanz zu Schiller harmonieren die Frühromantiker doch viel mehr mit Schillers elitärer Bürger-Kritik als mit Bürgers antielitärer Selbstverteidigung. Auch das spätere Volkspoesieideal der Heidelberger Romantik ist in seiner historisch-nationalkulturellen Dimension etwas ganz anderes als Bürgers Begriff einer »volksmäßigen« Dichtung. Kurzum: Bürgers Popularitätsideal findet weder in der Ästhetik noch im Diskurs der deutschen Romantik eine Fortsetzung. Doch genau dieses Popularitätsideal ist es, das Berchet mit seinem Romantik-Begriff meint und das er ganz im Geiste Bürgers gegen eine akademisch gestützte Elitenkultur in Stellung bringt.

11 Vgl. Berchet, Sul « Cacciatore feroce » e sulla « Eleonora » di Goffredo Augusto Bürger (Anm. 2), S. 434 f. und 440 f.

12 Bürger, Vorläufige Antikritik und Anzeige, in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 8), S. 845–851, hier: S. 845.

13 Vgl. August Wilhelm Schlegel, Über Bürgers Werke, in: Bürger, Sämtliche Werke (Anm. 8), S. 1346–1389, hier: S. 1376 und 1352.

Seine grundsätzliche Differenz zum deutschen Romantik-Diskurs zeigt sich auch darin, dass Berchet den Gegensatz von »classico« und »romantico« gar nicht diachron auf der Zeitachse ansiedelt, sondern ganz zeitunabhängig als den Unterschied zwischen einer rückwärtsgewandten und einer aktuell-zeitgenössischen Poesie versteht.[14] Dieser Unterschied tritt zu jeder Zeit der Literaturgeschichte auf und da er sich nur in Relation zum jeweiligen Zeitgeschmack bestimmt, haben »Klassisches« und »Romantisches« keine spezifischen Eigenschaften je für sich, sondern bezeichnen nur die Ferne und Nähe zur zeitgenössischen Publikumsmehrheit. Der Klassik-Begriff wird in dieser Perspektive pejorativ und bedeutet nichts anderes als das Veraltete. Romantik steht dagegen als das je Zeitgemäße. Stendhal wird dieser Perspektive folgen und sie auf die aphoristische Definition bringen, dass romantische Literatur diejenige sei, die den Zeitgenossen, klassische dagegen diejenige, die deren Urgroßvätern gefalle.[15] In aller Konsequenz entspricht dieses Romantikverständnis dem, was Bürger unter Popularität versteht. Denn auch Bürger sieht darin keine neue, sondern die ewige Auszeichnung guter Literatur: »Die größten, unsterblichsten Dichter aller Nationen sind *populäre* Dichter gewesen«,[16] behauptet er, und »populär« definiert er ganz in der Stoßrichtung der ›Lettera semiseria‹ als das, was »der Natur Recht, vor dem Schulrecht« beachte.[17] Wollte man eine Anthologie verwandter Literaturmanifeste aus dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zusammenstellen, dann gehörte Berchets Text neben Bürgers Vorrede zu seinen Gedichten und neben dessen Popularitätsabhandlung; nicht aber neben all die deutschsprachigen Texte, die von Romantik und vom Romantischen sprechen. Zwar

14 Gut festgehalten im Berchet-Kommentar von Pino Fasano: »lo spartiacque fra classico e romantico non taglia orizzontalmente la storia fra antichità ed era moderna, ma separa verticalmente in tutti i tempi la poesia che guarda al passato, rivissuto nei libri e nella storia, dalla poesia contemporanea alla sua epoca«; Pino Fasano, L'Europa romantica, Firenze 2004, S. 255.

15 »Le *romantisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leur croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.« (Stendhal, Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme. Chronologie et introduction par Roger Fayolle, Paris 1970 [= Garnier-Flammarion 226], S. 71)

16 Bürger, Von der Popularität der Poesie (Anm. 10), S. 730.

17 Bürger, Vorrede (Anm. 9), S. 718.

übernimmt Berchet dieses Wort, doch bezieht er es auf einen ganz anderen Diskurs, als die deutschen Autoren damit begonnen haben. Und es hat bei ihm auch nichts mit dem neuen ästhetischen Phänomen zu tun, das man aus heutiger Sicht als das epochale Ereignis der literarischen Romantik bezeichnen kann.

Dieses Phänomen, das ich als Kippfigur aus Fortschreibung und individualistischer Aufhebung von Glaubenstraditionen bezeichne, zeigt sich auch unabhängig vom historischen Romantik-Diskurs und es ist auch kein Ereignis nur der deutschen Literatur und deren Wirkung. Es entsteht ebenso in der italienischen Literatur, ganz unabhängig vom Romantik-Diskurs z.B. bei Ugo Foscolo, sogar gegen ihn bei Giacomo Leopardi. Es ist heute nicht ungewöhnlich, die beiden als Romantiker zu bezeichnen oder sie immerhin in Verbindung mit der Romantik zu sehen, auch wenn sie das ihrerseits nicht tun. Mit der Unterscheidung von literarischem Phänomen und Diskurs kann man präzisieren, mit welchem Grund und in welcher Hinsicht diese Zuordnung sinnvoll ist. Offensichtlich falsch wäre es, sie an den italienischen Romantik-Diskurs anzuschließen, wie er bei Berchet begegnet. Aus dessen Position und auch aus der von Ludovico di Breme muss Foscolo aufgrund seines intensiven Bezugs zur Antike und zur antiken Mythologie als Klassizist erscheinen. Leopardi hat sich als ein solcher bekannt. Sein ausdrücklich gegen Di Breme gewandter ›Discorso di un Italiano sulla poesia romantica‹ könnte zur größeren Deutlichkeit »contro la poesia romantica« heißen. Wenn man Leopardis Position dennoch nicht als »classicismo«, sondern (wie Pino Fasano) als »controromanticismo« bezeichnet, ist das raffiniert und trifft etwas Wahres. Fasano sieht das Romantische bei Leopardi darin, dass er wie Di Breme »il sentimentale« als die wesentliche poetische Qualität anerkennt, nur dass er dies anders als Di Breme nicht musterhaft in der zeitgenössischen englischen, sondern viel besser in der antiken Dichtung verwirklicht sieht.[18] Dennoch ist der Rede vom »controromanticismo«, von einer »Gegenromantik« hier missverständlich, weil sie suggeriert, dass Leopardi ein eigenes Romantikkonzept hätte, das er gegen Di Breme ins Feld führte. Dem ist bekanntlich nicht so. Diskursiv ist Leopardi kein, auch kein verkappter Romantiker. Seine Dichtung bietet jedoch ästhetische Phänomene, die wir aus heutiger Sicht romantisch nennen.

18 Fasano, L'Europa romantica (Anm. 14), S. 278.

Romantik als ästhetisches Phänomen: Beispiele

Ich halte auch in diesem Fall die an Novalis' blauer Blume beschriebene Kippfigur für das entscheidende Kriterium. Mit ihr findet man das klarste Argument, warum man zum Beispiel Leopardis Gedicht ›Alla Primavera‹ romantisch nennen kann. Es handelt (in einer gewissen Verwandtschaft zu Schillers ›Die Götter Griechenlandes‹, doch ohne dass man hier Einfluss und Abhängigkeit nachweisen könnte[19]) von dem Verlust der menschlich-sympathetischen Naturverbundenheit, die in der antiken Mythologie zum Ausdruck komme. Der vollständige Titel ›Alla Primavera, o delle favole antiche‹ stellt diese klassizistische Perspektive aus. Wie bei Schiller entfaltet sie sich als elegischer Rückblick auf eine zum Heilszustand idealisierte Antike. Anders als Schiller bietet Leopardi dabei jedoch keinen poetologischen Trost (»Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder, | Holdes Blütenalter der Natur! | Ach nur in dem Feenland der Lieder | Lebt noch deine gold'ne Spur«[20]), sondern eine Kippfigur aus Erneuerung und Widerruf des mythischen Heils. Denn das Gedicht lässt es in der Schwebe, ob die vom realen, aktuellen Frühling geweckte Erinnerung an die antike Naturverbundenheit nur deren Verlust oder auch deren mögliche Wiedergewinnung anzeigt. Das geschieht dadurch, dass die entscheidenden Anreden an die frühlingsfrische Natur, mit denen sich die mythologische Verbundenheit zu erneuern versucht, als offene Fragen und unentschiedener Konditionalsatz formuliert werden:

> Vivi tu, vivi, o santa
> Natura? Vivi e il dissueto orecchio
> Della materna voce il suono accoglie?
> […]
> Tu le cure infelici e i fati indegni
> Tu de' mortali ascolta,

19 Dazu Edoardo Costadura, Die verschleierte/entschleierte Natur. Leopardi – Schiller – Goethe, in: Leopardi und die europäische Romantik (Anm. 1), S. 93–107, bes. S. 94–97.

20 Friedrich Schiller, Die Götter Griechenlandes, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1: Gedichte, hrsg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt am Main 1992 (= Bibliothek deutscher Klassiker 74), S. 285–291, hier: S. 290, V. 145–148.

Vaga natura, e la favilla antica
Rendi allo spirto mio; se tu pur vivi.
(V. 20–22, 88–91)[21]

Lebst du denn noch, Natur,
du heilige? Und das entwöhnte Ohr,
hört es den Klang der Mutterstimme wieder?
[…]
doch du vernimm, du liebliche Natur,
der Menschen kläglich Mühn
und schmählich Schicksal, und den alten Funken,
trag ihn mir wieder zu; wenn du nur lebst.

Explizit bleiben diese menschlichen Hinwendungen zur Natur unbeantwortet, doch kann man eine implizit vorausgeschickte Antwort darin sehen, dass das Gedicht mit der realen Wiederbelebung beginnt, die der Frühling vermittelt:

Perché i celesti danni
Ristori il sole, e perché l'aure inferme
Zefiro avvivi, […].
(V. 1–3)

Da nun dem Sonnenscheine
die Unbill weicht am Himmel und die Feuchte
dem frischen Hauch […].[22]

Es ist fast dasselbe Wort: Die Fragen, ob die Natur lebe (»vivi tu«, »se tu pur vivi«), erscheinen durch diese belebende Wirkung von Beginn an in günstigem Licht. Und dass ihre Ursache, der laue Frühlingswind, bei seinem mythischen Namen Zephyr genannt wird, zeigt an, dass die antike sympathetische Vermenschlichung der Natur nicht vollständig

21 Giacomo Leopardi, Canti. Con introduzione e commento di Mario Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, II edizione nuovamente riveduta e accresciuta, Torino 1986, S. 80–86 (›Alla Primavera‹). Die nachfolgende Übersetzung von Hanno Helbling zitiert nach: Giacomo Leopardi, Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke, Zibaldone. Aus dem Italienischen von Hanno Helbling und Alice Vollenweidler, Düsseldorf und Zürich ²1998, S. 61–66, hier: S. 61 und 65.

22 Der zweite Halbsatz lautet wörtlich: »und da Zephyr die kranken Lüfte belebt […]«.

vergangen ist, sondern noch zum eigenen, aktuellen Sprachgebrauch gehört. Durch den dann folgenden elegischen Ton, der das mythologische Heil nur in verbalen Vergangenheitsformen evoziert, wird dieser erste günstige Eindruck jedoch getrübt. Der letzte Vers nimmt es schließlich noch weiter zurück, indem er die mögliche Mitmenschlichkeit der Natur zur Beobachterrolle distanziert (»Pietosa no, ma spettatrice almeno«, V. 95). Insgesamt bleibt es damit unentschieden, ob die mythische Heilsvorstellung im aktuellen sinnlichen Naturerlebnis erneuerbar ist: »Forse alle stanche e nel dolor sepolte | Umane menti riede | La bella età« (»kehrt denn dem müden, schmerzbeladnen Geist | der Menschen jetzt die Zeit | der holden Jugend wieder«, V. 10–12): Mit diesen Worten stellt das Gedicht seine Leitfrage zum ersten Mal. Die Antwort, die man am Ende erhält, bleibt bei diesem ersten Wort stehen: »forse«.

Man kann (mit Edoardo Costadura) ein späteres Gedicht Leopardis, ›La ginestra o il fiore del deserto‹, als ein Fortsetzung desselben Themas lesen und es als eine »Zurücknahme« der im Frühlingsgedicht als Möglichkeit eröffneten Glücksperspektive bewerten.[23] Der einsame Ginster in der Aschewüste des Vesuvs erweckt in diesem Text keinerlei Hoffnung oder Trost, sondern symbolisiert die resignierte Einsicht, dass alles Menschliche hoffnungs- und trostlos vergeht. Anders als der Frühlingshauch trägt der Wüstenstrauch kein mythisches Heilsversprechen mehr. Mit dem Modell der Kippfigur gesagt: Das spätere Gedicht hält einseitig negativ fest, was im früheren zwischen Erneuerung und Verlustanzeige ambivalent bleibt. Und mit genau dieser Ambivalenz entspricht Leopardis ›Alla primavera‹ der signifikanten phänomenalen Innovation der literarischen Romantik. Sie liegt darin, voraufklärerische traditionelle Sinnstiftungen so aufzugreifen und neu zu formulieren, dass sie zugleich als fortgesetzt und aufgehoben erscheinen.

Dasselbe Phänomen zeigt auch das kürzeste und bekannteste Leopardi-Gedicht, ›L'Infinito‹. Denn dessen letzter Vers (»E il naufragar m'è dolce in questo mare«, »Und Schiffbruch ist mir süß in diesem Meere«; V. 15[24]) lässt sich als individuell-originelle Formulierung einer traditionellen mystischen Vorstellung verstehen: derjenigen, dass sich der einzelne durch Meditation oder andere spirituelle Übungen in den

23 Costadura, Die verschleierte/entschleierte Natur (Anm. 20), S. 106.
24 Leopardi, Canti (Anm. 22), S. 116 f. (›L'Infinito‹); Übersetzung Helbling, S. 93.

Zustand zu versetzen vermag, in dem er die Grenzen seiner Individualität verliert und in einem allumfassenden Ganzen aufgeht. Romain Rolland hat dafür den Begriff des ›ozeanischen Gefühls‹ (»sentiment océanique«) geprägt.[25] Die heutige Religionswissenschaft verwendet ihn als Sammelbezeichnung für verschiedene religiöse oder esoterische Einheitserfahrungen.[26] Leopardi war dieser Begriff natürlich nicht geläufig, doch kannte er den Ausdruck im selben Sinne als Metapher aus der christlich-asketischen Predigerliteratur, insbesondere aus einer Fastenpredigt von Paolo Segneri. Dort wird das religiöse Einheitsgefühl in genau der Anschauung beschrieben, die sich auch in Leopardis Gedicht wiederfindet: »Resterà subito il mio spirito assorbito in quel vasto Oceano di una grandezza infinita, ed ivi non ritrovando né spiaggia dove approdare né fondo dove giungere, amerò di andare eternamente annegandomi in un giocondo naufragio di contentezza.«[27]

Das ist nah an Leopardis Worten und zugleich weit davon entfernt. Auch wenn die Verbform »naufragar« und das in dieser Kombination originelle Adverb »dolce« persönlicher und vieldeutiger formuliert sind als der »giocondo naufragio di contentezza«, kommen sich die beiden Schiffbruchmetaphern in ihrer Anschauung wie ihrer spirituell-psychologischen Bedeutung nah. Ihr Kontext macht jedoch den Unterschied: Bei Segneri, einem Jesuiten des 17. Jahrhunderts, gehört die Metapher zur Predigtrhetorik und ist durch Anlass und Gattungskonvention eindeutig auslegbar. Die Erfahrung, die sie ausdrücken will, ist auf die religiös-asketische Praxis der Fastenzeit bezogen, und die paradoxe Umwertung des eigenen Untergangs zur Freude erklärt und begründet sich durch den Glauben an den christlichen Gott. Der Selbstverlust wird Gottesgewinn. Leopardi schreibt diese paradoxe Positivierung mit seinem »dolce« fort, aber ohne deren traditionelle Erklärung und Begründung. Als autonomes Gedicht tritt sein Canto aus der Glaubenstradition der Predigt heraus und kein einziger seiner Verse ruft den alten Kontext

25 Romain Rolland, Brief an Sigmund Freud vom 5. Dezember 1927, in: Cahiers Romain Rolland 17: Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866–1944), Paris 1967, S. 264–266.

26 Vgl. z. B. Joachim Valentin, Ozeanische Gefühle. Neue Blicke auf die alte Esoterik, in: Herder-Korrespondenz 59 (2005), H. 7, S. 344–348.

27 Paolo Segneri, Quaresimale, predica XXXVI,3; zitiert nach dem Kommentar der in Anm. 22 genannten Leopardi-Ausgabe, S. 117.

auf oder spielt auch nur auf ihn an. Die alte mystische Metapher erscheint in einem neuen, individuellen Zusammenhang, wodurch sie ihre klare Auslegbarkeit und kollektive Verbindlichkeit verliert. Wie Novalis' blaue Blume ist Leopardis ›dolce naufragar‹ die individualisierte Aufhebung eines traditionell gemeinschaftlichen Glaubensmotivs.

Dass sich das so verstandene Romantische auch mit klassizistischen Motiven verbinden kann, lehrt ein Beispiel von Ugo Foscolo, das Gedicht ›Dei sepolcri‹. Es ist als Reaktion auf ein Napoleonisches Edikt entstanden, das Beerdigungen aus hygienischen Gründen nur noch außerhalb der Städte und aus politischen Gründen nur mit egalitären Grabsteinen zuließ. Foscolo antwortet darauf mit einer poetischen Inszenierung des Totengedenkens. Gegen die Verbannung aus den Städten evoziert er die intime Nähe zu den Gräbern und gegen die verordnete Gleichförmigkeit setzt er den Heldenkult, das Gedächtnis an eine Elite der wenigen Großen. Von Dante und Petrarca bis zu Galilei und Alfieri bildet Foscolo auf diese Weise einen Kanon der italienischen Kultur, der sich jedoch auf die Basis antiker historischer und mythischer Helden stützt, so wie das Gedicht sein Totengedenken insgesamt in ein idealisiertes Antikengewand kleidet. Von der Zypresse als Trauerbaum und dem römischen Totengott Dis über wiederholte Musenanrufe und viele mythologische Verweise bis hin zum abschließenden Auftritt Homers erscheint ›Dei sepolcri‹ ganz klassizistisch. Das hindert jedoch nicht, dass sich zugleich auch die signifikante romantische Kippfigur zeigt, hier zwischen Negation und subjektiver Fortschreibung des Unsterblichkeitsglaubens. Einerseits sind Foscolos Gräber Stätten des definitiven Verfalls, ohne jede Hoffnung über den Tod hinaus:

[…] Anche la Speme,
Ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve
Tutte cose l'obblio nella sua notte; […].
(V. 16–18)[28]

28 Ugo Foscolo, Dei Sepolcri, in: ders., Opere. Edizione diretta da Franco Gavazzeni con la collaborazione di Maria Maddalena Lombardi e Franco Longoni, t. 1: Poesie e tragedie, Torino 1994, S. 21–38. Die nachfolgenden Übersetzungen nach: Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien von Paul Heyse, Bd. 1: Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni, Berlin 1889, S. 336–345, hier: S. 337 f.

[…] auch die Hoffnung,
Zuletzt von allen Göttern, flieht die Gräber,
Und alle Dinge hüllt Vergessenheit.

Andererseits formuliert Foscolo eine Verbundenheit über den Tod hinaus, die er mit traditionellen Worten »himmlisch« und »heilig« nennt, im Übrigen jedoch ganz originell als sinnliches Erlebnis am Grab darstellt:

Non vive ei forse anche sotterra […] ⟨?⟩
[…] Celeste è questa
Corrispondenza d'amorosi sensi,
Celeste dote è negli umani; e spesso
Per lei si vive con l'amico estinto
E l'estinto con noi, se pia la terra
Che lo raccolse infante e lo nutriva,
Nel suo grembo materno ultimo asilo
Porgendo, sacre le reliquie renda
Dall'insultar de' nembi e dal profano
Piede del vulgo […].
(V. 26–38)

Lebt er denn nicht auch unterm Rasen […] ⟨?⟩
[…] Wohl himmlisch
Ist dieser Austausch liebender Gefühle,
Wohl eine Himmelsgabe! und noch oft
Lebst du durch sie mit dem geschiednen Freunde
Und er mit dir, auch wenn die fromme Erde,
Die ihn als Kind empfing und auferzog,
In ihrem Mutterschoß die letzte Zuflucht
Ihm gönnend, sein Gebein unnahbar macht
Der Wuth des Wetters und dem plumpen Fuß
Des Volks […].

Die Heiligkeit des Grabes, die eine Perspektive über den Tod hinaus eröffnet, ist in diesen Versen kein traditioneller Glaube, sondern eine ganz neue, poetisch geschaffene Qualität. Sie resultiert aus der Metaphorisierung des Grabes als Asyl und Mutterschoß: eine originelle, ganz irdische Heilsvorstellung, die eine immanente, zwischenmenschliche Überwindung des Todes suggeriert. Das hat nichts mit der christ-

lichen Auferstehungshoffnung zu tun und ist auch keine Wiederbelebung antiker Unterweltmythen. Es entspricht wohl eher einem modernen, persönlichen und privatisierten Umgang mit dem Tod, in dem heutige säkularisierte Christen am Grabe eine Art Ewigkeitsgefühl empfinden können, ohne dies auf einen konfessionellen Auferstehungsglauben zu stützen. Foscolo gibt dieser Einstellung literarische Gestalt, die sich zum Teil des traditionellen Vokabulars bedient (»celeste«, »sacre reliquie«), es dabei jedoch von der Tradition löst, um es individuell neu zu bestimmen. Indem dieser irdisch-zwischenmenschliche Totenkult paradox als das ›Himmlische *im* Menschen‹ bezeichnet und damit an die hergebrachte Anschauung religiöser Transzendenz angeschlossen wird, balanciert er genau auf der Schwelle zwischen deren Negation und veränderter Fortschreibung. Und genau das macht Foscolos Gedicht, so klassizistisch es ist, romantisch. So verstanden, bezeichnet der Begriff kein reines Stilphänomen, sondern einen Zusammenhang von Ästhetik und einem neuen Modus poetischer Sinnstiftung. Als reine Stilphänomene kann man Klassizismus und Romantik gegeneinander stellen: antike Formen und Motive hier, mittelalterlich- oder frühneuzeitlich christliche oder noch modernere dort. In dem spezifischeren Sinne jedoch, in dem Romantik einen Zusammenhang von Ästhetik und poetischem Sinnstiftungsmodus meint, kann das Romantische auch in klassizistischem Gewand erscheinen. Nicht nur ›Dei sepolcri‹, auch viele Hölderlin-Texte geben davon Zeugnis.

Fazit

Es geht mir nicht darum, wahre und falsche Romantiker zu unterscheiden. Meine Absicht ist es vielmehr, in die so oft benannte Vieldeutigkeit des Ausdrucks Romantik Ordnung zu bringen und einen solches Romantikverständnis zu profilieren, das literaturgeschichtliche Erkenntnis fördert. Der erste Ordnungsschritt besteht darin, zwischen Romantik als Diskurs und Romantik als literarästhetischem Phänomen zu unterscheiden. Denn bei aller diskursgeschichtlichen Vielfalt, in der seit den 1790er-Jahren von ›Romantik‹ die Rede ist, kann man doch eine signifikante ästhetische Innovation beobachten. Sie liegt in der Individualisierung tradierter, kollektiver Glaubensvorstellungen, die ambivalent zugleich als Fortschreibung und Widerruf religiöser Sinngebung

erscheint. Wie in der Zeichnung, in der man wechselweise zwei Gesichter oder eine Vase sieht, liest man in den an dieser Innovation teilhabenden Texten mal den alten Glauben und mal die nur individuelle Schriftstellerphantasie: Romantik als Kippfigur. Diskursgeschichtlich kommt dem Novalis' Bestimmung des »Romantisirens« am nächsten:

> Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck.[29]

Das Entscheidende bei dem phänomenalen Romantikverständnis ist aber nicht diese Definition von Novalis, sondern das Phänomen selbst, das man mit ihr in Verbindung bringen kann. Es besteht, wie die Beispiele von Leopardi und Foscolo zeigen, auch ganz unabhängig von Novalis und auch unabhängig davon, ob es sich zeitgenössisch mit dem Romantik-Diskurs verbindet. Novalis' Sätze sind jedoch zu ihrer Zeit eine der treffendsten Beschreibungen für dieses Phänomen, das die Literatur um 1800 in weiterem Horizont kennzeichnet, als Novalis selbst im Blick hatte. Dieses phänomenale Romantikverständnis ist meiner Ansicht nach ein brauchbares, in seiner Leistungsfähigkeit noch nicht erschöpftes Mittel, um epochale Entwicklungen und Zusammenhänge der europäischen Literatur zu erkennen. Wie die Beispiele Berchet und Stendhal zeigen, gibt es zeitgenössische Romantik-Diskurse, die an dieser phänomenalen Innovation nicht teilhaben. Das macht sie nicht zu falschen gegenüber wahren Romantikern. Es ist nur etwas je anderes, was sich hier und dort mit demselben Epochenwort verbindet. Was Berchet von Novalis, Leopardi und Foscolo unterscheidet, ist neben dieser Sache selbst auch die ganz andere Solidarität, in der sein Romantik-Manifest steht: die Solidarität zu Bürgers Popularitätsideal, das die Jenaer Romantiker ihrerseits programmatisch ablehnen. Wenn man auf diese Weise die Differenzen zwischen den Romantikern und ebenso die verschiedenen Solidaritäten aus dem Romantikerkreis hinaus kartiert,

29 Novalis, Werke (Anm. 7), Bd. 2, S. 334 (Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, Logologische Fragmente, Nr. 105).

gelangt man zu einer aufschlussreichen Übersicht. Man wird sie wohl nicht mit einem starken Singular als *die* (eine) europäische Romantik bezeichnen, die man insgesamt einem europäischen Klassizismus oder (noch sachfremder) europäischen Klassikern gegenüberstellen könnte. Goethes bekannter Titel (›Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend‹) ist schon zu seiner Zeit eine ironische Übertreibung. Heute wissen wir, dass diese Polarisierung literaturgeschichtlich kaum etwas richtig trifft. Im Blick auf die hier behandelten Fälle hieße es richtiger: Romantiker und Romantiker in Italien, programmatisch-diskursiv die einen, literarisch-phänomenal die anderen.

Carola Hilmes

Unbotmäßig

Karoline von Günderrodes literarische Inszenierungen der »Jungfrau in Waffen«*

Karoline von Günderrode (1780–1806) ist die wohl bekannteste Selbstmörderin der Goethezeit. Kaum war ihr Leichnam am Morgen des 27. Juli 1806 in Winkel am Rhein geborgen worden, berichteten Susanne von Heyden, Meline Brentano und Lisette Nees von Esenbeck von den Ereignissen, und so begründeten die Freundinnen in ihren Briefen die Legende vom Tod aus verschmähter Liebe.[1] Das geschlechtsspezifische Klischee »She died for Love« bestimmte die weitere Rezeption der Schriftstellerin, deren Werk anfänglich vor allem unter autobiographischen Gesichtspunkten gelesen wurde.[2] Gegenüber dieser Außensicht findet sich in den literarischen Werken der Günderrode das Motiv der Jungfrau in Waffen, das für ein heroisches, also männlich konnotiertes Selbstverständnis der Autorin spricht. Mit dem Topos der kühnen Kämpferin, die für Ehre und Volk streitet, opponiert Günderrode gegen die Geschlechterkonzeption ihrer Zeit und deren Begrenzung. Mit Figuren wie Darthula, Hildgund oder Mora – allesamt dem nordischen Sagenkreis angehörende Heldenmädchen – inszeniert sie *gender trouble*. Der Ärger mit dem Geschlecht beginnt aber nicht erst mit den Inhalten, sondern bereits bei den literarischen Formen. Um

* Vortrag auf dem Symposion »Frauen der Romantik«, 8.–9. Juli 2014, organisiert von Wolfgang Bunzel für das Institut für Stadtgeschichte, die Hessische Landeszentrale für politische Bildung und für das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus.

1 Vgl. Carola Hilmes, »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß«. Karoline von Günderrodes Inszenierung eines unweiblichen Heldentodes, in: Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids, hrsg. von Günter Blamberger und Sebastian Goth, Paderborn 2013 (= Morphomata 14), S. 167–190.

2 Vgl. Helga Dormann, Die Karoline von Günderrode-Forschung 1945–1995. Ein Bericht, in: Athenäum 6 (1996), S. 227–248.

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-005 | CC BY-NC-SA 4.0

überhaupt einen Platz im literarischen Feld beanspruchen zu können, hatten die schreibenden Frauen um 1800 bestimmte Reglements zu beachten.[3] Günderrode aber beansprucht für sich ein Konzept von Autorschaft, das auf die damals geltenden Restriktionen für Schriftstellerinnen keine Rücksicht nimmt.

Verstoß gegen die Genrekonventionen

Karoline von Günderrode schrieb keine empfindsamen Briefromane, ein beliebtes von vielen Schriftstellerinnen der Goethezeit genutztes Genre – ich denke hier zuerst an ›Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim‹ (1771), die Sophie von La Roche geschrieben und die Wieland (angeblich ohne ihr Wissen) publiziert hatte; aber auch an Sophie Mereaus ›Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen‹ (1803). Die Günderrode wetteiferte mit den Großen, wenn sie Stoffe aufgreift wie Mahomet, der (in jeweils unterschiedlicher Weise) von Voltaire und Goethe bearbeitet wurde.[4] Sie selbst versuchte sich als Dramatikerin mit ›Mahomed, der Prophet von Mekka‹ (1805); von einem zeitgenössischen Rezensenten wurde dieses in fünf Zeiträume gegliederte Drama als »dialogisierter Roman« bezeichnet und so abgewertet.[5] Karoline von Günderrode studierte die Philosophie ihrer Zeit – Hemsterhuis, Fichte, Schellings Naturphilosophie – und hatte ein großes Interesse an mythologischen Stoffen schon bevor sie Friedrich Creuzer, den Altertumsforscher aus Heidelberg, kennenlernte. Als Autodidaktin setzte sie sich

3 Vgl. Carola Hilmes, Vom Skandal weiblicher Autorschaft. Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830, in: dies., Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte, Königstein im Taunus 2004, S. 43–59.

4 Voltaires Verstragödie ›Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète‹ (1741) wurde von Goethe 1799 übersetzt; außerdem schrieb Goethe das Gedicht ›Mahomets Gesang‹ (1772/73).

5 Rezension von R. L. in: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 3 (1805), Nr. 89 vom 4. May, S. 353–354; wiederabgedruckt in: Karoline von Günderrode, Sämtliche Werke und ausgewählte Schriften. Historisch-Kritische Ausgabe, hrsg. von Walter Morgenthaler, 3 Bde., Basel und Frankfurt am Main 1990–1991, hier: Bd. 3, S. 110 f. – Alle weiteren Zitate unter der Sigle *SW* und mit Angabe von Band- und Seitenzahl folgen dieser Ausgabe.

ernsthaft mit Logik und Metrik auseinander, wie ihr ›Studienbuch‹ belegt.[6] Vor allem aber erprobte sie sich literarisch und zwar in ganz unterschiedlichen Genres. Sie schrieb Sonette, Elegien u.a. Gedichte, Prosa und Gespräche sowie Dramolette (kleinere, fragmentarische Dramen). Dialogische Formen sind in ihrem Werk häufig zu finden, womit ein der Hermeneutik Schleiermachers verpflichtetes Kommunikationsmodell propagiert wird; so etwa in dem Gedicht ›Wandel und Treue‹ (1804), in dem Violetta und Narziß miteinander sprechen, oder in den ›Briefen zweier Freunde‹ (1805). Briefe galten seit Gellerts ›Praktischer Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen‹ (1751) als verschriftlichte Gespräche, also eine Form literarisierter Mündlichkeit, die den Schriftstellerinnen um 1800 den Zugang zum literarischen Markt erleichterten.[7] Im Stil der Zeit bleibt bei Günderrode vieles Fragment, so etwa ihre literarische Auseinandersetzung mit der Philosophie Schellings unter dem Titel ›Ein apokaliptisches Fragment‹ oder das kurze Ideendrama ›Immortalita. Ein Dramolet‹, in dem die romantische Vorstellung einer glücklichen Verbindung von Liebe und Tod, also ein dieses Leben transzendierendes Selbstverständnis, allegorisch umgesetzt wird.

Wiederholt wurden der Dichterin Regelverstöße vorgeworfen,[8] insbesondere was ihre dramatischen Szenen betrifft, so als müsste man den Schriftstellerinnen noch einmal eine Lektion in Regelpoetik erteilen. Wer von den männlichen Kollegen hielt sich um 1800 noch daran? Bereits Lessing hatte Gottsched kritisiert, der Sturm und Drang hatte dann programmatisch tradierte Normen literarischer Produktion zurückgewiesen und die Romantiker versuchten nun, den Roman als integrale Gattung zu etablieren. Mit seinem universalistischen Anspruch musste er notwendig Fragment bleiben; denn als Teil eines Ganzen

6 Vgl. SW 2, S. 302–357 und 418–441.

7 Silvia Bovenschen hat den Briefroman »ein trojanisches Pferd« genannt, mit dem die schreibenden Frauen im 18. Jahrhundert die gattungspoetischen Schranken unterlaufen und ihre Werke einem größeren Publikum präsentieren konnten; vgl. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979 (= Edition Suhrkamp 921), S. 200–220.

8 Vgl. die Rezensionen von Christian Nees in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹, SW 3, S. 64–66 (zu ›Gedichte und Phantasien‹, 9. Juli 1804), hier: S. 66, und S. 112–114 (zu ›Poetische Fragmente‹, 13. Juni 1807), hier: S. 113.

verweist das Fragment in einer verbindlichen Form auf das anders nicht mehr darstellbare Ganze. In diesem Sinne ließen sich die ›Gedichte und Phantasien von Tian‹ (1804) als ungeschriebener Roman der Günderrode lesen. Das von Günderrode gewählte, kryptische Pseudonym Tian wird in dieser Lesart zum festen Bestandteil des Titels und indiziert so einen Genrewechsel. Von der Forschung ist eine solch spekulative Lektüre noch nicht unternommen worden, obwohl die wiederkehrende Variation von Themen sowie anspielungsreiche Bezüge und bedeutungsvolle Konstellationen eine solche Lesart durchaus gestatteten.

Karoline von Günderrodes Publikationsstrategien sind doppeldeutig. Einerseits wagt sie sich an für schreibende Frauen tabuisierte Gattungen, andererseits wählt sie zur Veröffentlichung ein Pseudonym, mit dem sie ihr Geschlecht verbirgt. Als Dichterin nennt sie sich Tian; es könnte sich dabei um eine anagrammatische Verschreibung von Lina – der Kurzform von Karoline – oder um eine fehlerhafte Schreibung von Titan handeln, jemand, der mit Rekurs auf den Mythos nach dem Höchsten strebt.[9] Für eine dritte Publikation, die vor allem Gedichte enthält, aber auch einige Prosafragmente und eine dialogische Szene (›Scandinavische Weissagungen‹), wählt Friedrich Creuzer den Titel ›Melete‹; Melete gehört zu den drei Musen (nach einer Überlieferung, die religionsgeschichtlich älter ist als Hesiod, der neun von Zeus mit Mnemosyne gezeugte Musen kennt). Sie gilt als Muse der Übung und Überlegung; sie steht neben Mneme, der Muse der Erinnerung, und Aoide, der Muse des Gesangs. Als neues Pseudonym für ihre dritte Sammlung wählt Günderrode selbst den Namen Ion. Dabei bezieht sie sich auf den gleichnamigen platonischen Dialog, in dem es um die Bedeutungs- und Wirkungsmacht der Dichtung geht, die in Abgrenzung zur Philosophie diskutiert wird. Creuzer ist mit der Wahl dieses auf philosophische Autorität sich berufenden Pseudonyms anfangs nicht einverstanden, lenkt dann aber ein. In seinem Brief an die Günderrode vom 2. Februar 1806 nimmt er eine aufschlussreiche Bedeutungsverschiebung auf den Bereich der Poesie vor:

9 Das chinesische Schriftzeichen »Tiān« (›Himmel‹) wird auch zur Bezeichnung des »höchsten Wesens« gebraucht; vgl. Helene M. Kastinger Riley, Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit, Columbia, S.C. 1986 (= Studies in German Literature, Linguistics and Culture 8), S. 200, Anm. 97.

> In jedem Betracht ist Jon ein bedeutungsvoller Name. Jon der Stammvater der Jonier, die zuerst das schönere Hellas gründeten, unter denen sich zuerst jenes volle blühende begeisternde Gefühl des Lebens regte worin die junge Kunst kindlich spielt. *Jonien* ist der *Poesie* Vaterland. Ja das Kind soll *Jon* heisen. (SW 3, S. 167)

Nach dem Selbstmord Günderrodes zieht Creuzer das Manuskript zurück, um nicht weiter ins Gerede zu kommen. Er hat kein Interesse daran, die Legende vom Liebestod der Dichterin zu nähren. In dem Brief vom 28. Juli 1806 lautet Susanne von Heydens Erklärung für den Selbstmord Karolines kurz und bündig: »sie konnte nicht leben ohne Liebe«.[10] Dieser Brief an Hektor von Günderrode, den Bruder der Toten, sowie andere ähnliche Nachrichten dienen Creuzer gleichsam als Warnung. Er hatte immerhin eine Reputation als Professor zu verlieren. Autobiographische Bezüge in der Gedichtsammlung sind unverkennbar; die Figur des Eusebio ist leicht als der (reale) Freund zu entschlüsseln,[11] aber auch das Sonett ›Zueignung‹ direkt nach dem Musenanruf spricht eine deutliche Sprache. Die von der jungen Generation der Romantiker betriebene programmatische Vermischung von Dichtung und Leben legt eine (auto-)biographische Lektüre nahe. Literatur galt als geschriebenes Leben – bekannt ist Novalis' Forderung nach einer Romantisierung des Lebens und in seinen ›Teplitzer Fragmenten‹ (Nr. 341) nannte er den Roman »ein *Leben* als Buch«. Erst knapp hundert Jahre später wird ›Melete von Jon‹ veröffentlicht;[12] die Muse der Beredsamkeit wird mit diesem Titel ins Land der Dichtung verlegt. Friedrich Creuzer (1771–1858) wird die ehemals Geliebte bis zu seinem Lebensende nicht mehr erwähnen.

Ihren begrenzten finanziellen Mitteln entsprechend lebt Karoline von Günderrode bescheiden und zurückgezogen im Cronstetten-Hynspergischen Damenstift in Frankfurt. Bei aller Schüchternheit, die man

10 »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«. Die Briefe der Karoline von Günderrode, hrsg. von Birgit Weißenborn, Frankfurt am Main und Leipzig 1992, S. 346.

11 Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird hier als ein Dialog zweier Freunde präsentiert; der Unterschied der Geschlechter wird nivelliert und über die Altersdifferenz realisiert; vgl. SW 1, S. 350–362.

12 1896 (Ausgabe von Erwin Rohde), 1899 (Ludwig Geiger), 1906 (Leopold Hirschberg); vgl. Walter Morgenthaler in SW 3, S. 169–172.

ihr nachsagt, behauptet sie aber ihre Position als Schriftstellerin Clemens Brentano gegenüber mit Nachdruck.

> Wie ich auf den Gedanken gekommen bin meine Gedichte drucken zu lassen wollen Sie wissen? Ich habe stets eine dunkle Neigung dazu gehabt, warum? u wozu? frage ich mich selten; ich freute mich sehr als sich jemand fand der es übernahm mich bei dem Buchhändler zu vertretten, leicht u unwissend was ich that, habe ich so die Schranke zerbrochen die mein innerstes Gemüth von der Welt schied; u noch hab ich es nicht bereut, denn immer neu u lebendig ist die Sehnsucht in mir mein Leben in einer bleibenden Form auszusprechen, in einer Gestalt die würdig sei zu den vortreflichsten hinzuzutretten sie zu grüßen u Gemeinschaft mit ihnen zu haben. Ja nach dieser Gemeinschaft hat mir stets gelüstet, dies ist die Kirche nach der mein Geist stets walfartet auf Erden[.] (SW 3, S. 63)

In diesem Brief vom 10. Juni 1804 trägt Günderrode selbstbewusst ihr idealistisch gesteigertes Dichtungsverständnis vor. Sie sucht die Gemeinschaft der Besten, will ihr »Leben in einer bleibenden Form« aussprechen. Darin sieht sie ihre Lebensaufgabe. Auf Clemens Brentanos galantes Angebot, ihr bei der Veröffentlichung zu helfen und sie gegen zu erwartende Angriffe der Kritiker zu schützen, hat sie verzichtet. Sowohl mit der Wahl der mythologischen Stoffe und philosophischen Themen als auch mit der Entscheidung für etablierte und deshalb männlich konnotierte Genres durchkreuzt sie die um 1800 geltenden Geschlechtserwartungen.[13] Anders als der empfindsame Briefroman mit seinen weiblichen Tugendheldinnen, der auf gleichsam natürliche Weise geschrieben ist, sozusagen dem (als Wunsch projektierten) Leben abgelauscht, erfordern die tradierten ›höheren‹ Formen der Dichtung (Sonett, Ode, Elegie) und vor allem das Drama ein entsprechendes Studium und einen systematisch-konstruierenden Geist, was die Schriftstellerinnen damals vor Schwierigkeiten stellte und Risiken barg. Be-

13 Vgl. Annette Runte, Maske und Symptom. Mythenverarbeitung, Privatmythologie und literarische Camouflage bei Karoline von Günderrode, in: Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen, hrsg. von Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußer und Françoise Rétif, Heidelberg 2007, S. 163–182.

cker-Cantarino hat die »ästhetische Normkontrolle« in der Goethezeit aufgewiesen und spricht von einer regelrechten »Geschlechtszensur«.[14]

Karoline von Günderrode hält an der von ihr gewählten Publikationsstrategie fest, auch nachdem durch Indiskretion die sich hinter dem Pseudonym Tian verbergende Person bekannt geworden und sie in die Schusslinie öffentlicher Kritik geraten war. In einer anonymen Rezension in ›Der Freimüthige‹ vom 15. Mai 1804 heißt es zu Tians ›Gedichten und Phantasien‹: »Ein schönes, zartes, weibliches Gemüth offenbaret sich darin, und erregt Erwartungen für die Zukunft, wenn es sich nicht in Mystik und Modepoesie verfitzt« (SW 3, S. 61); und nach diesem ausdrücklichen, wenn auch zweischneidigen Lob folgt ein dringender Rat:

> Möchte die Verfasserin doch die Bitte eines ihr unbekannten Freundes hören, […] möge sie sich nie *gewaltsam* heben, nie in die Tiefen einer finstern Mystik versinken, und lieber in der ihr eignen Sphäre des innigen Gefühls, der schönen und zarten Darstellung bleiben: sie wird desto reizender dichten, je freier sie es thut. (ebd., S. 62)

Diesem wohlmeinenden Rat ist die Günderrode nicht gefolgt. Sie hat sich in philosophische Höhen verstiegen und in mythologische Tiefen verstrickt. Die Erwartungen an das den Frauen zugeschriebene »schöne, zarte Gemüth« hat sie harsch zurückgewiesen. Mit dem Motiv der kühnen Kämpferin opponiert sie gegen die um 1800 geltende Geschlechterkonzeption.

Clemens Brentano beklagte in seinem Brief vom 2. Juni 1804 das »zwischen dem Männlichen und Weiblichem« Schwebende der ›Gedichte und Phantasien von Tian‹.[15] Schon in der zweiten Sammlung ›Gedichte und Fragmente‹ dominiert ein männlichen Sujets zugewendetes Selbstverständnis der Autorin. Dabei geht es um literarische Visionen eines heroischen Lebens, das im kulturellen Gedächtnis tradiert wird und Günderrode zur Selbstverständigung ihrer Autorschaft dient. Ihre zweite Publikation beginnt mit dem Dramolett ›Hildgund‹, der Geschichte eines nordischen Heldenmädchens, dem mit der Ballade

14 Barbara Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung, München 2000 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 53–65.

15 Zitiert nach SW 3, S. 63.

›Piedro‹ ein in seiner Offenheit verblüffendes Bekenntnis zur Homosexualität folgt. Auch der Dialog zweier Pilger und das fünfaktige Drama ›Mahomed‹ sind thematisch, personell und im Hinblick auf das gewählte Genre (ein klassisch gebautes Drama) eindeutig männlich konnotiert. Lediglich das Sonett ›Der Kuß im Traume‹ bleibt ambivalent – oder sollte man lieber androgyn sagen? So wird dann auch die postum erscheinende Sammlung ›Melete‹ angelegt sein; im Unterschied zu den sonstigen Einzelveröffentlichungen – ›Udohla‹, ›Magie und Schicksal‹, ›Nikator‹ und ›Geschichte eines Braminen‹ (alle 1805/06 erschienen) –, die jeweils männliche Figuren in den Vordergrund rücken. Die für die Romantik typische Mischung der Gattungen in den Publikationen Günderrodes verweist – bei einer Analogisierung von Genre und Gender – auf eine dritte Position, die »zwischen dem Männlichen und Weiblichen schwebt«: die mythologische Figur des Androgyn und literarisch hybride Formen. Was Clemens Brentano damals als freundschaftlichen Vorwurf formulierte, kann von heute aus als Vorzug gelesen werden, da er die Modernität der Autorin akzentuiert. Das gilt nicht zuletzt für die von Günderrode wiederholt verwendete Form des Kurzdramas, das Dagmar von Hoff zum einen als Selbstzensur der Autorin liest und zum anderen als eine subversive Strategie der Selbstverwirklichung sieht.[16]

Karoline von Günderrodes Wiederaneignung mythologischer Figuren spricht für eine starke Autorposition, und insbesondere mit dem Motivkomplex der Jungfrau in Waffen inszeniert sie heroische Formen eines weiblichen Selbstverständnisses, die als Spiegelbild ihres Künstlertums fungieren. Dabei geraten Möglichkeiten eines Geschlechterrollentausches in den Blick: Es sind Visionen und Wunschträume, verkleidet als junger Herr die Welt zu bereisen, Abenteuer zu erleben – für das Stiftsfräulein berauschende Zukunftsmusik, der es an Realisierungsmöglichkeiten fehlt. In der Dichtung aber finden sie ihren festen Platz, und die entsprechenden Werke sichern Günderrode Anerkennung und Fortbestand über die Dauer des eigenen Lebens hinaus. Die Einschreibung in die literarische Tradition bestätigt so ihre Gemeinschaft mit den Vortrefflichsten.

16 Vgl. Dagmar von Hoff, Kontingenz-Erfahrung in der Romantik. Ausdrucksbegehren und Zensur bei Karoline von Günderrode, in: Pandaemonium Germanicum. Revista de estudos germânicos 4 (2000), S. 179–197.

›Darthula nach Ossian‹

Mit diesem langen Gedicht (39 Strophen mit jeweils fünf Versen; Reimschema: abccb) eröffnet Günderrode ihren Debütband ›Gedichte und Phantasien‹ (1804). Vermutlich schon vor 1800 beschäftigte sie sich mit Ossians Bardenliedern. In ihrem ›Studienbuch‹ findet sich eine »[f]ast wortgetreue Abschrift des Anfangs von Harolds Prosaübersetzung«,[17] die ihr offensichtlich als Quelle diente. Dort heißt es zu Darthula: »Schön bist du o Tochter des Himmels! angenehm ist dein stilles Gesicht! Du schreitest holdselig heran. Die Sterne begleiten in Osten deinen blaulichten Lauf.« (SW 3, S. 72) Diese der nordischen Mondgöttin verwandte Figur transformierte Karoline von Günderrode zu »einer weiblichen Heroenlegende«.[18] Die Verserzählung handelt von der Fürstentochter Darthula, die zusammen mit drei Brüdern, unter ihnen auch der von ihr geliebte Nathos, auf der Flucht vor dem schrecklichen Heerführer Caibar ist. Als ihre Beschützer, so wie vorher schon ihre Familie, im Kampf mit dem übermächtigen Feind sterben, fällt sie Caibar in die Hände. Vor dessen erotischen Übergriffen wird sie aber durch einen (verirrten) Pfeil bewahrt. Damit ist die Ehre Darthulas, der Frauen Erste, gerettet.

In ihrer literarischen Bearbeitung konzentriert Günderrode das Geschehen auf das Verhältnis von Darthula, Nathos und Caibar, das sie im Unterschied zur Vorlage stark emotional auflädt.[19] Von ihrem sterbenden Vater Colla erhält Darthula ausdrücklich den Auftrag, für ihr Volk zu kämpfen, d. h. ihre Rolle als streitbare Jungfrau wird unzweifelhaft legitimiert (vgl. V. 78), und es kommt deshalb auch nicht zu inneren Konflikten. In einen direkten Kampf verwickelt zeigt Günderrode ihre Titelheldin allerdings nicht. Darthula tritt auf mit Schild und Schwert, doch weder den Vater noch den Geliebten kann sie schützen, lediglich deren tote Körper kann sie unter Einsatz des eigenen Lebens

17 So Walter Morgenthaler in SW 3, S. 72

18 Vgl. Liesl Allingham, »Darthula nach Ossian«. A Female Warrior, Her Unruly Breast and the Creation of Her Heroic Legend (Conference paper für WIG in Augusta, Michigan 2009); zitiert nach Gerald Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«? Lengefeld, Günderrode, and the Portuguese Translations of ›Alcipe‹ and Adelaide Prata, in: Translation and Literature 22 (2013), S. 343–360, hier: S. 352.

19 Vgl. Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«?, a. a. O., S. 352.

bergen.[20] Dem Männlichen und dem Weiblichen zugeschriebene Eigenschaften – der ehrenhafte Kampf und die unschuldige Reinheit – werden in dieser Figur gemischt und zum Ideal der Jungfrau in Waffen verklärt, ähnlich wie in der von Schiller verfassten, damals sehr beliebten romantischen Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹ (1801), wo eine göttliche Legitimation zum Kampf in Konflikt gerät mit der Liebe Johannas zu einem feindlichen Engländer.[21] Schiller dramatisiert die innere emotionale Seite der französischen Nationalheldin (einer historischen Figur), die als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt und erst 1920 durch die katholische Kirche heiliggesprochen wurde.[22] Stets sind die weiblichen Heroenlegenden also von gravierenden Ambivalenzen bestimmt, denn der Motivkomplex der Jungfrau in Waffen will Unvereinbares zusammenzwingen.

Bei Schiller gerät Johannas göttlicher Auftrag, der nationalen Interessen dient, in Konflikt mit den vom Vater an sie gestellten familiären Erwartungen, die später im Zusammentreffen mit Lionel eine Krise der Protagonistin auslösen, die dann zu einer selbstbestimmten Entscheidung führt. Johannas Verklärung am Ende des ›romantischen Schauspiels‹ bildet einen harten Kontrast zu den Kriegsszenen, in denen sie sich dem Feind gegenüber unerbittlich zeigt und die Engländer ohne Mitleid tötet. Darauf verzichtet Günderrodes Darthula-Bearbeitung; die keltische Prinzessin handelt ganz im Dienst der Familie, deren Andenken ihr Kampf gewidmet ist, wie Liesl Allingham dargelegt hat.[23] In beiden Versionen spielt die männliche Kleidung eine entscheidende Rolle; für Johanna wird sie bei ihrer öffentlichen Verstoßung und später

20 »Ueber Ethas schlummernden Gebieter, | Spreiten sich die dunklen Lokken hin.« (SW 1, S. 17, V. 174 f.)

21 Zusammen mit Friedrich Creuzer besuchte Karoline von Günderrode im September 1804 eine Aufführung von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ in Mannheim.

22 Der Motivkomplex wurde entfaltet von Helmut Kreuzer, Die Jungfrau in Waffen. Hebbels ›Judith‹ und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hrsg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz und Hans Joachim Schrimpf, Berlin 1973, S. 363–384. Kreuzer erwähnt Karoline von Günderrodes Werke nicht.

23 Vgl. Liesl Allingham, Countermemory in Karoline von Günderrode's ›Darthula nach Ossian‹. A Female Warrior, Her Unruly Breast, and the Construction of Her Myth, in: Goethe Yearbook 21 (2014), S. 39–56, hier: S. 46 f.

im Inquisitionsprozess zu einem zentralen Streitpunkt. Aber während Schiller in seinem Drama letztlich für eine weibliche ›Normalisierung‹ Johannas im Dienst eines nationalen Selbstverständnisses (*code national*) plädiert, wie Albrecht Koschorke gezeigt hat,[24] schreibt Günderrode mit Hildgund und den anderen Jungfrauen in Waffen gegen den damals gültigen Code der Geschlechter an. Für sie besaß der Wunsch nach Rollen- und Kleidertausch vor allem poetologische Relevanz, die sich auch im Privaten niederschlägt, wie ihr vertrauter Umgang mit Bettine belegt.

»Ich kann mir unter Collas Tochter immer nur Dich denken«, bekennt Bettine Brentano der Freundin und bestätigt damit eine auf das dichterische Selbstverständnis der Günderrode zielende Lesart.[25] Diese hatte bereits in einem Brief vom 29. August 1801 an Gunda Brentano geschrieben:

> Es ist ein häßlicher Fehler von mir daß ich so leicht in einen Zustand des Nichtempfindens verfallen kann, und ich freue mich über iede Sache die mich aus demselben reist. Gestern las ich Ossians Darthula, und es wirkte so angenehm auf mich; der alte Wunsch einen Heldentod zu sterben ergrif mich mit großer Heftigkeit; unleidlich war es mir noch zu leben, unleidlicher ruhig und gemein zu sterben. Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu werfen, zu sterben, Warum ward ich kein Mann! ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglükseeligkeit. Nur das Wilde Grose, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges aber unverbesserliches Misverhältniß in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib, und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so uneins mit mir. (SW 3, S. 70)

Mit diesem Wunschbild einer mutigen, virilen Kämpferin durchbricht Günderrode die um 1800 geltende Opposition der Geschlechter, die Elisabeth Krimmer mit vielen literarischen Beispielen nachgewiesen

24 Vgl. Albrecht Koschorke, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006 (= Stiftung für Romantikforschung 40), S. 243–259, hier: S. 254.

25 Vgl. SW 3, S. 71.

hat.[26] Günderrodes poetisches Selbstverständnis als Mann agieren zu können – hier visualisiert als »unweiblicher Wunsch« sich in ein »wildes Schlachtgetümmel zu werfen« und einen Heldentod zu sterben –, reflektiert auch ihre Situation als Autorin ›Wildes, Großes, Glänzendes‹ zu schaffen, also ihr »Leben in einer bleibenden Form auszusprechen«. Diese Aufgabe lässt sich in der Goethezeit für eine Autorin nicht ganz so einfach und glorios lösen.

Ossian, als »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik« apostrophiert,[27] war nicht nur bei Goethe und Schiller beliebt. Auch die Schriftstellerinnen um 1800 waren von Ossians Heldengesängen begeistert.[28] Mit ›Darthula nach Ossian‹ beruft sich Karoline von Günderrode in ihrem Band ›Gedichte und Phantasien‹ auf eine männliche Autorität. Bei Ossian handelt es sich aber um eine Fälschung bzw. Erfindung; Autor der Gedichte des keltischen Helden und Barden Ossian ist bekanntlich der schottische Dichter James Macpherson, der die angeblich alten – und das heißt mit entsprechender Autorität ausgestatteten – Manuskripte in den 1760er Jahren publizierte. Howard Gaskill hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Macpherson sich auf eine »authentic Gaelic tradition« bezieht,[29] was den juristischen Tatbestand der Fälschung eher als eine ›geniale‹ poetische Transposition erscheinen lässt. Obwohl schon früh Zweifel an der Echtheit der keltischen Gesänge aufgekommen war, milderte das den ungeheuren Einfluss Ossians in ganz Europa nicht und Karoline von Günderrode profitierte von dieser Popularität: »rewriting ›Darthula nach Ossian‹ […] suit[s] her own interests […] and inserts herself into the poetic tradition«.[30] Dass sich Günderrode in ihrem Debütband auf eine sehr wirkungsmächtige, aber durchaus umstrittene Autorität beruft, verleiht ihrer

26 Vgl. Elisabeth Krimmer, In the Company of Men. Cross-Dressed Women Around 1800, Detroit, Ill. 2004; ferner Runte, Maske und Symptom (Anm. 13).

27 Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin und New York 2003–2004.

28 Vgl. Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«? (Anm. 18).

29 Howard Gaskill, Introduction: »Genuine poetry … like gold«, in: The Reception of Ossian in Europe, ed. by H. Gaskill, London 2004 (= The Athlone Critical Traditions Series 5), S. 1–20, hier: S. 3.

30 Allingham, Countermemory in Karoline von Günderrode's ›Darthula nach Ossian‹ (Anm. 23), S. 47.

Publikationsstrategie, ein erfundenes, männliches Pseudonym unklarer Herkunft zu benutzen, eine zusätzlich ironische Note; auch wenn die Autorin selbst diesen Gestus wohl nicht bewusst eingesetzt haben dürfte. Karoline von Günderrode jedenfalls variiert den im nördlichen Sagenkreis gefundenen Motivkomplex von der Jungfrau in Waffen in ihrem Werk mehrfach. Dabei geht es ihr offensichtlich eher um Ruhm und Ehre als um den Kampf, was ihrer Refiguration des Weiblichen ein besonderes Gepräge verleiht.

Tyrannenmord aus weiblicher und männlicher Perspektive

Hatte man in Günderrodes Nachdichtung noch eine gewisse Unselbständigkeit, vielleicht auch Unsicherheit im Umgang mit dem heroischen Stoff gesehen, legt sie mit ihrer zweiten Publikation gewagte Bearbeitungen vor. So erscheinen in den ›Poetischen Fragmenten‹ (1805) u.a. das in fünf Zeiträume gegliederte Drama ›Mahomed, der Prophet von Mekka‹ sowie das auf drei Akte reduzierte Drama ›Hildgund‹, in dem auf eine eigenwillige Weise die legendäre Figur Attilas verbunden wird mit der Waltharius-Sage, die in den Umkreis der Nibelungen gehört. Diesen Themenbereich hat Erich Regen bereits 1910 untersucht.[31] Wiederholt kritisiert wurde Günderrodes Entscheidung für die dramatische Form, die – folgen wir den Genrekonventionen der damaligen Zeit – als ranghöchste unter den Gattungen den Dichtern männlichen Geschlechts vorbehalten bleiben sollte.

Hildgund, die Tochter des Herrschers von Burgund, liebt Walter, den Sohn des Herrschers von Aquitanien; von alters her ist sie ihm versprochen. Gemeinsam waren sie vom Hofe Attilas geflohen. Der König der Hunnen und Eroberer der westlichen Welt wird von Günderrode nicht eindeutig als barbarischer Herrscher und als »Gottesgeißel« konzipiert. In ihrem Dramolett hat Attila durchaus auch menschliche Züge. Hildgund, in der Waltharius-Sage eine getreue Ehefrau, verwandelt Günderrode in eine patriotische Kämpferin. Sie will, so schlägt sie dem

31 Vgl. Erich Regen, Die Dramen Karolinens von Günderode, Berlin 1910 (= Berliner Beiträge zur germanischen und deutschen Philologie 39).

Verlobten vor, zu Attila zurückgehen und (zum Schein) seine Frau werden, wie er es begehrt, ihn dann aber in der Brautnacht töten. In diesem Plot verschmilzt Hildgund mit Ildiko, der mutmaßlichen Mörderin Attilas. Sie war im Jahr 453 mit Attila verheiratet worden, nach der Hochzeitsnacht fand man sie weinend neben der Leiche ihres Mannes; die genauen Umstände von Attilas Tod sind nie ganz aufgeklärt worden. Bei der biblischen Judith ist demgegenüber der Fall ganz klar: Sie konnte den feindlichen Herrscher Holofernes nach der Liebesnacht töten und so das jüdische Volk befreien. In ihrem Schlussmonolog imaginiert sich Hildgund als siegreiche Befreierin:

> Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,
> Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.
> Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,
> Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;
> Italien zage nicht! ich werde dich befreien,
> Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand.
>
> (SW 1, S. 101)

Der von Frauenhand ausgeführte Tyrannenmord wird in Günderrodes Dramenfragment nicht vollzogen. Hildgund gibt zwar vor, den Dolch führen zu können, die Verrichtung der blutigen Tat aber unterbleibt, weil das Drama auf dem Höhepunkt der Geschichte abbricht. Ein arger Verstoß gegen Genrekonventionen.[32] Rezensenten nahmen Anstoß daran, dass Karoline von Günderrode »als Weib in männlichem Geiste« dichten wollte; so Christian Nees in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ vom 13. Juni 1807.[33] Die Dramatisierung heroischer Stoffe ist nichts für schreibende Weiber. Stets wird ihnen »das Ideal der Kunst unzugänglich sein«, schreibt Nees und im Hinblick auf Günderrodes von Freiheitsstreben beflügeltes Dichtungsverständnis betont er

32 Das sachlich gehaltene Urteil des Herausgebers lautet: »Das alexandrinische Grundmetrum (226 Verse) wird 88 Mal durch 5hebige, 12 Mal durch 4hebige und 1 Mal durch einen 7hebigen Jambus (V. 5) durchbrochen, was zusammen mit der häufig fehlerhaften Form des Alexandriners eine beträchtliche metrische Unsicherheit zeigt.« (SW 3, S. 115)

33 Zitiert nach SW 3, S. 113. Diese längere Rezension der ›Poetischen Fragmente von Tian‹ ist eigentlich als Würdigung der vor einem Jahr gestorbenen Schriftstellerin gedacht. »So haben wir den Manen der Dichterin mit unserem freymüthigen Urtheile ein Sühnopfer gebracht.« (ebd., S. 114)

das »Mißlingen aller ihrer dramatischen Versuche«. Der dazu nötige Gestaltungswille bleibe, so Nees, »weiblicher Phantasie« unerreichbar. Mit ihrer gemeinsam geplanten, dann aber Fragment gebliebenen Abhandlung ›Über den Dilettantismus‹ (1799) hatten bereits Goethe und Schiller eine »Geschlechtszensur« über die schreibenden Frauen verhängt,[34] die vor allem für das Geschichtsdrama gilt.

Karoline von Günderrode war sich ihrer Übertretungen wohl bewusst, hatte mit der Publikation unter Pseudonym auch einige Vorkehrungen getroffen, war aber zu Abstrichen von ihren auf das Bleibende, aufs Große und Ganze zielenden Dichtungsabsichten nicht bereit. Mit Hildgund inszeniert sie das Idealbild einer Jungfrau in Waffen: eine »weibliche Erlösergestalt«, die »sich als Tauschobjekt anbietet«,[35] die blutige, umstürzlerische Tat aber (noch) nicht ausführt. Bei einem Tyrannenmord handelt es sich schließlich nicht einfach um unschickliches weibliches Handeln, sondern eine solch »unerhörte Tat« ist ein politisch brisantes Thema. Das Dramolett ›Hildgund‹ kann als impliziter Kommentar zur Französischen Revolution gelesen werden. Als aktuelles historisches Vorbild der Titelheldin fungierte Charlotte Corday, die Mörderin Marats, »die in der zeitgenössischen Rezeption u.a. als weiblicher Brutus gesehen wird«;[36] darauf hat bereits Lucia Licher hingewiesen. Dieser Stoff wurde in Frankreich und in Deutschland vielfach dramatisiert; übrigens auch von Schriftstellerinnen. In Christine Westphalens »Tragödie in fünf Akten. Mit Chören« (1804) wird Charlotte Corday als tugendhaftes Opfer inszeniert; diese These hat Dagmar von Hoff in ihrer Studie ›Dramen des Weiblichen‹ (1989) aufgestellt.[37] Stephanie Hilger betont demgegenüber, dass Westphalens anonym publizierte Tragödie die Willensstärke und den Mut der Titelheldin sowie die

34 Vgl. Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen der Romantik (Anm. 14), S. 55–58.

35 Dagmar von Hoff, »Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama …«. Die Dramatikerin Karoline von Günderrode. Aspekte einer Inszenierung, in: Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 17–18 (1992), S. 277–280, hier: S. 278.

36 Lucia Licher, »Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen«. Karoline von Günderrode als Dichterin der Revolution, in: »Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht«. Frauen und die Französische Revolution, hrsg. von Helga Brandes, Wiesbaden 1991, S. 113–132, hier: S. 129.

37 Vgl. Dagmar von Hoff, Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800, Opladen 1989, S. 89–95.

politische Motivation der unbotmäßigen Tat herausstellt;[38] vergleichbar explizite Bezüge zur Französischen Revolution fehlen bei Günderrode. Hildgund ist die von der Tat entlastete Tyrannenmörderin, deshalb kann Günderrode auch auf einen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung verzichten, in den Schiller seine kämpfende ›Jungfrau‹ (1801) verwickelt und den später Hebbel mit seiner mordenden ›Judith‹ (1840) auf eine prekäre Weise zuspitzt. Er lässt seine Titelheldin an der Aufrichtigkeit ihrer Motive zweifeln, weil sie fürchtet, aus Lust am sexuellen Abenteuer gehandelt zu haben. Auf solche psychologischen Spekulationen, die eine zweifelhafte Gefühlsstruktur ins Spiel bringen, verfällt Karoline von Günderrode nicht. Die von ihr entworfenen Jungfrauen in Waffen sind tugendhaft und rein. Es sind gerade diese sittlichen durch enge Familienbande begründete Werte, die sie zum Handeln führen.

Inwiefern sich ein Tyrannenmord – eine ungeheure Tat – rechtfertigen lässt, gestaltet Karoline von Günderrode in einer anderen »dramatische[n] Skizze in drei Akten«. Mit ›Nikator‹ (1806), dem siegreichen Feldherrn, also mit einer männlichen Figur, bringt sie den Tyrannenmord schließlich direkt auf die Bühne.[39] Dieses Kurzdrama weist ein ähnliches Setting auf wie ›Hildgund‹: Es handelt von zwei um eine Frau rivalisierenden Männern. Nikator, zu Unrecht vom König des Hochverrats angeklagt, tötet den Herrscher mit dem Schwert. Dieser Tyrannenmord scheint gerechtfertigt, weil der König aus niederen Beweggründen (Leidenschaft zu Adonia) handelt und dabei gegen die moralische Ordnung verstößt. Der König hatte sich von seiner Ehefrau losgesagt, um eine Jüngere, seine Nichte Adonia, zu heiraten. Nikator tritt entschlossen und kämpferisch für seine Liebe zu Adonia ein; das macht ihn zu einer Identifikationsfigur im romantischen Liebesdiskurs. Er war der

38 Vgl. Stephanie Hilger, The Murderess on Stage: Christine Westphalen's ›Charlotte Corday‹ (1804), in: Women and Death 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500, ed. by Clare Bielby and Anna Richards, Rochester, N.Y. 2010, S. 71–87.

39 ›Hildgund‹ ist vermutlich schon vor 1804 entstanden, ›Nikator‹ vermutlich Mitte 1804; publiziert wurde die »dramatische Skizze in drei Akten von Tian« im ›Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet‹ (S. 85–120). Die Orientierung am Blankvers und an der klassischen Dramenform könnte eine Reaktion auf die Kritik an ›Mahomed‹ sein (vgl. Walter Morgenthaler in SW 3, S. 156).

Stimme seines Herzens gefolgt (vgl. V. 307 f.) und für die Ehre der Frauen eingetreten – die Ehre der Geliebten, aber vor allem für die Ehre der aufgeopferten Ehefrau, die im Stück namenlos bleibt. Schon in ›Hildgund‹ gab es eine ähnliche Konstellation, denn auch Attila war verheiratet, bevor er sich einer Jüngeren zuwenden wollte. Das illegitime Begehren des Herrschers – die zügellose Liebe des Königs – bestraft Nikator zu recht. Der Tyrannenmord wird hier nicht durch das Liebesmotiv gerechtfertigt, sondern dadurch, dass der König gegen die von ihm selbst eingegangen ehelichen und familiären Verpflichtungen und die damit verbundenen moralischen Werte verstoßen hat. »Eh' mag ich Königen die Treue brechen, als der Natur, die mir im Herzen spricht.« (SW 1, S. 290, V. 307 f.) Nikator, der siegreiche Heerführer, also ein starker Mann, bekennt sich hier zu seinen lauteren, also aufrechten, natürlichen Gefühlen, für die sonst meist weibliche Figuren einstehen müssen, ohne doch über die rechte Kraft zu verfügen, diese sittlichen Gefühle auch durchsetzten zu können.[40]

Erst unter männlicher Maske realisiert Günderrode einen legitimen heroischen Kampf, der ein politischer Kampf ist, indem die Freiheitsrechte durchgesetzt und die Menschlichkeit bewahrt werden sollen. Bezeichnenderweise bleibt Nikators weiteres Schicksal offen: »Er lebe! Wenn er sich rechtfert'gen kann« (ebd., S. 302, V. 509), heißt es, bevor der Vorhang fällt. Nun ist das Urteil der Zuschauer gefragt, und bezogen auf die damalige historische Aktualität heißt das, erst im späteren Handeln ließe sich eine Revolution wirklich rechtfertigen. Eine verblüffende politische Einsicht für eine zurückgezogen lebende junge Dame. Vor allem mit ihren dramatischen Entwürfen verficht Karoline von Günderrode ihr Recht auf poetische Selbstverwirklichung, die nach dem Höchsten strebt. In ihren Dichtungen modelliert sie dazu den Motivkomplex der Jungfrau in Waffen oder sie wählt Helferfiguren. Nikator ist – um eine paradoxe Formulierung zu gebrauchen – eine männliche Jungfrau in Waffen.

40 Schon Hildgund hatte dem Vater gegenüber bekannt: »Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen, | Wer seiner Stimme traut, dem ist die Rettung nah« (SW 1, S. 91, V. 104 f.). Das zum Kampf entschlossene Heldenmädchen, ausgerüstet mit Harnisch, Schwert und Schild (vgl. ebd., S. 91), ist bereit zur »größte[n] That, die je ein Weib gethan« (ebd., S. 97, V. 241).

Gender Trouble: ›Mora‹, eine kleine dramatische Szene

Die Austauschbarkeit von männlichen und weiblichen Figuren verdeutlicht ein anderer poetischer Entwurf aus den ›Gedichten und Phantasien‹. Unter dem Einfluss der Ossian-Lektüre vermutlich um 1801/02 entstand ›Mora‹ (vgl. SW 3, S. 90), eine kleine dramatische Szene, die den Motivkomplex der Jungfrau in Waffen variiert. Frothal, König der Scandinavier, ist mit seiner Geliebten Mora auf der Jagd. Nur zögerlich war sie seinen Bitten gefolgt, weil sie durch einen Traum vom Tod des Geliebten während einer Jagd gewarnt worden war. Frothal aber schlägt diese Warnungen sorglos in den Wind und fordert Mora auf: »Komm zur muntern Jagd, nimm die Waffen der Könige Scandinaviens daß du glänzest im Stahle der Helden, und folge mir Mädchen.« (SW 1, S. 57, V. 66–68) Nach erfolgreicher Jagd – der König schläft friedlich – naht sich Karmor, um Frothal zum Zweikampf heraus zu fordern, weil er ihm Mora, die schöne Tochter von Torlat, angeblich geraubt hat. Dass sie sich freiwillig für Frothal und gegen Karmor entschieden hat, interessiert den »düsteren Krieger« nicht. Daraufhin ist Mora bereit, mit Schild und Schwert Frothals, gegen Karmor zu kämpfen und stirbt so für ihre Liebe. Dass Mora anstelle des Geliebten mit dessen Rivalen kämpft, demonstriert die Austauschbarkeit der Geschlechterrollen.[41]

Dass der blutige Streit um eine Frau, die gleichsam als Objekt zwischen den Männern gehandelt wird, ganz unsinnig ist, verdeutlicht ein Einwand Moras im Wortgefecht mit Kamor »Sie wählte ihn, und nicht dich. Was nutzt dir der Kampf? Was hilft dir der Sieg?« (SW 1, S. 57, V. 83 f.). Diese Fragen richtet Mora an Kamor, der sie in ihrer Rüstung gar nicht erkennt. Der Zweikampf der maskierten Geliebten mit dem »düstere[n] Krieger« (ebd., S. 58, V. 105) ist auch eine Verwechslungsgeschichte. Die Jungfrau in Waffen ist hier keine patriotische Heldin, sondern sie kämpft allein für ihr Selbstbestimmungsrecht, was paradoxerweise nur in männlicher Verkleidung, nämlich in den Waffen

41 In der Ballade ›Piedro‹ aus den ›Poetischen Fragmenten‹ (1805) nimmt ein ähnlicher Kampf eine überraschende Wendung: der Bräutigam verliebt sich in den von ihm ermordeten Rivalen und folgt ihm in den Tod nach; die gerettete Braut bleibt allein zurück. Hier veranschaulicht Günderrode ganz direkt auf der Handlungsebene, dass im Kampf um eine Frau homoerotisches Begehren als starke Triebkraft fungiert.

des Königs, möglich ist. Explizit verbindet ›Mora‹ den Freiheits- mit dem Liebesdiskurs. Die Verlagerung des Geschehens in eine Jagdszene nimmt die politische Dimension des Befreiungskampfes jedoch zugunsten persönlicher Selbstbestimmung zurück. »Komm, mich dürstet nach Kampf, mein Muth jauchzt der Gefahr entgegen, komm! (ebd., V. 91 f.), sagt Mora. Kampf und Tod der Titelheldin finden dann hinter der Szene statt.

Das Motiv vom Liebestod ist fester Bestandteil von Günderrodes Mythopoetik; mit Verweis auf die klassische Mythologie führt Becker-Cantarino u.a. das Gedicht ›Adonis Todtenfeyer‹ an.[42] Bei der Idealisierung der indischen Witwenverbrennung liegt allerdings eine gravierende Fehleinschätzung Günderrodes vor – es handelt sich um eine Verklärung des Orients im ideologischen Sinne; Becker-Cantarino spricht von »the most blatant example of a cultural misfit«.[43] Die nordische Mythologie allerdings nimmt – so meine These – im Hinblick auf den Aktionsradius eine gewisse Sonderstellung ein. Bei den kühnen Heldenmädchen findet das »Verfahren einer mythopoetischen Überschreibung der Geschlechterdifferenz«[44] einen spezifischen Ausdruck: in männlicher (Ver-)Kleidung ziehen sie in einen heroischen Kampf. Einsetzen müssen die Jungfrauen ihre Waffen allerdings nicht, können also die dem Weiblichen im Diskurs einer empfindsamen Aufklärung traditionell zugeschriebene Tugendhaftigkeit bewahren. Travestie beflügelt nicht nur die Phantasie, Karoline von Günderrode dient sie vor allem dazu, ihre Position als Autorin zu fokussieren und einen Platz in der Überlieferung zu beanspruchen. Sie reflektiert über neue Spielräume und erprobt Handlungsmöglichkeiten, die auf eine das Diesseits transzendierende Existenz zielen. Insofern trägt sie zu den um 1800 geführten Debatten einer Neuen Mythologie aus geschlechterspezifischer Perspektive bei. Dabei werden kritische Einsichten nicht zuletzt über die Form vermittelt.

Die kleine dramatische Szene vom Zusammentreffen Moras mit Kamor wird eingerahmt durch den Lobgesang zweier Barden. Zum

42 Barbara Becker-Cantarino, The »New Mythology«: Myth and Death in Karoline von Günderrode's Literary Work, in: Women and Death 3 (Anm. 38), S. 51–70, hier: S. 64.

43 Ebd., S. 67.

44 Runte, Maske und Symptom (Anm. 13), S. 166.

Schluss fordert Frothal sie auf: »singet den Ruhm des Mädchens, daß unsterblich blühe die leicht verwelkliche Schönheit« (SW 1, S. 58, V. 110 f.). Mit dem Motiv vom Zweikampf, der den Blicken entzogen wird, verbindet sich das Motiv von bleibendem Ruhm in der Dichtung. Insofern fungieren die Jungfrauen in Waffen bei Günderrode als Spiegel ihres poetischen Selbstverständnisses. Ihre kühnen Heldenmädchen – Darthula, Hildgund, Mora – handeln aus zweifelsfrei ehrenwerten Motiven. Deshalb fällt auf diese streitbaren Kämpferinnen auch kein Schatten; es handelt sich eher um Funktionsfiguren als um individualisierte Charaktere. Man kann darin Gestaltungsmängel sehen wollen, von heute aus betrachtet zeigt der synkretistische Umgang mit mythologischen Stoffen die Gebrochenheit der von der Autorin als ideal intendierten Figuren. Das spricht dann für die Modernität der romantischen Dichterin, die Karl Heinz Bohrer bei der Analyse ihrer Briefe bereits diagnostiziert hatte; er hebt das sich dort artikulierende momentanistische Bewusstsein hervor.[45] Darunter versteht er eine aller traditionell vermittelten Anhaltspunkte beraubte Subjektivität: ein in den Abgrund des Nichts blickendes Ich. Während sich dieses moderne Bewusstsein in Günderrodes Briefen an einzelnen Stellen artikuliert, arbeitet sie in ihren poetischen Werken dagegen an. Diese lassen sich als ein auf Autonomie und künstlerische Selbstverwirklichung zielendes Bemühen lesen, das nach einem gesicherten Platz im kulturellen Gedächtnis strebt. Trotzdem verweisen gerade das Fragmentarische, das Unstimmige und das zuweilen Gewaltsame der nicht fürs Theater gedachten Stücke auf eine moderne Formensprache. Die Dramolette müssen also keineswegs als stümperhaft gelten, und auch der Vorwurf der Unspielbarkeit ihrer Stücke konnte durch eine von Dagmar von Hoff verantwortete Inszenierung von ›Hildgund‹ anlässlich der Baden-Württembergischen Literaturtage 1991 in Mannheim widerlegt werden.[46] Ein auf das Leben der Autorin fokussiertes Interesse hatte lange Zeit anders gewichtet.

45 Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, München und Wien 1987.

46 Vgl. von Hoff, »Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama …« (Anm. 35), S. 277–280.

Die Schriftstellerin mit dem Dolch

Die poetische Verbindung von Liebe und Tod, wie sie für die Romantik charakteristisch ist, wurde häufig zusammen gelesen mit dem Suizid der Günderrode.[47] Eine »Ökonomie des Opfers«, wie sie Blamberger für Kleist geltend macht,[48] gilt in ironischer Brechung und Verzerrung auch für die Günderrode: »the tragedy of her death did much to establish her as a poetic legend that has haunted German literary history«.[49] Die Legende von ihrem Liebestod wird durch den Briefwechsel unter den Freunden gleich nach ihrem Tod in Umlauf gebracht.[50] Dem geschlechterspezifischen Klischee »She died for love and he for glory« widerspricht Günderrodes Selbstmord. Mit dem Dolch wählte sie eine männlich konnotierte Form der Selbsttötung; damit verweist sie auf Lucretia, die eine Ausnahme unter den kulturhistorisch überlieferten Frauengestalten der abendländischen Tradition bildet. Nach einer Legitimation des Selbstmords hatte die Dichterin mit dem Thema bzw. unter dem Deckmantel des Tyrannenmordes gesucht. Als patriotischer Akt einer kühnen Kämpferin war er zwar denkbar, wirklich durchgeführt werden konnte er aber nur von einem Mann, Nikator. Eine Rechtfertigung einer solch unbotmäßigen Tat bleibt gleichwohl zweifelhaft und die »Ethik des Selbstopfers« ist auch heute noch eine existentielle Zumutung.[51] In der Literatur hingegen gelingt es Karoline von Günderrode, mit den unterschiedlichen Variationen der Jungfrau in Waffen ein heroisches Leben (und Sterben) ins Auge zu fassen. Die dem nörd-

47 Wiebke Amthor, Der Tod als Zitat. Eine motivische Betrachtung zum Selbstmord Karoline von Günderrodes, in: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 10 (1998), S. 49–72.

48 Günter Blamberger, Freitod am Wannsee. Heinrich von Kleist und Henriette Vogel 1811, in: Ökonomie des Opfers (Anm. 1), S. 219–234.

49 Margaret C. Ives, Karoline von Günderrode (1780–1806): the »Tian« Legend, in: Sappho in the Shadows. Essays on the Work of German Women Poets of the Age of Goethe (1749–1832), with translations of their poetry into English, ed. by Anthony J. Harper, Oxford u. a. 2000 (= Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 19), S. 88–111, hier: S. 88.

50 Vgl. als Einspruch gegen diesen Topos ausführlich Hilmes, »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß« (Anm. 1).

51 Vgl. Ursula Baumann, Existentielle Zumutungen. Zur Ethik des Selbstopfers, in: Ökonomie des Opfers (Anm. 1), S. 63–83.

lichen Sagenkreis entlehnten Frauenfiguren Darthula, Hildgund und Mora erhalten einen ehrenvollen Platz in der Geschichte ihres Volkes und ihrer Familie. Deshalb eigenen sie sich für Günderrode besonders gut als Identifikationsfiguren für ihr auf das Höchste zielende Selbstverständnis als Dichterin.

Jane K. Brown

Vom Alchemisten zum Anatomen

Gabriel von Max' Holzschnitte zu Goethes ›Faust‹

Wie allgemein bekannt wurde Goethes ›Faust‹ im späten neunzehnten Jahrhundert als »deutsche Bibel« verehrt und weit und breit als sentimentale Liebesgeschichte rezipiert: Faust geht einen Pakt mit dem Teufel ein, verführt Margarete und fährt schließlich zur Hölle, während Margarete, von Engeln umgeben, in den Himmel gelangt. Man könnte versucht sein, diese Trivialisierung der Handlung den Opernkomponisten anzulasten, besonders Hector Berlioz (›The Damnation of Faust‹ 1846) und Charles Gounod (›Faust‹ 1859), wie es zum Beispiel eine Karte nahelegt, die mit Liebigs Fleisch-Extrakt verteilt wurde (Abb. 1). Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass den Komponisten die Illustratoren vorangegangen sind, und das schon in den allerersten Jahren nach dem ersten Erscheinen des Werks. Erst Gabriel von Max (1840–1915), brachte die tieferen Aspekte des Stücks visuell zum Vorschein, wiewohl auch er die weitverbreitete Sentimentalität seines Zeitalters nicht vermieden hat. In der Tat veraltete dieser Grundtext der Moderne, mitsamt seinem Helden, frühzeitig und wurde zu einem fossilierten Klassiker, den erst spätere Generationen in seiner weiteren Bedeutung wiederentdeckten und zu neuem Leben erweckten. Ich kann zwar nicht beweisen, dass Max in dieser Hinsicht ausschlaggebend war (ich vermute, dass das nicht der Fall ist), aber zumindest stellen seine Illustrationen auf dem Weg zur Wiedergewinnung der Modernität von Goethes ›Faust‹ einen interessanten Seitenpfad dar.

Als Entdecker der Modernität Goethes scheint Gabriel von Max, der akademische Maler und erfolgreiche Porträtist junger, mit tränenbenetzten Augen in die Ferne blickender Damen, auf den ersten Blick ein unerwarteter Kandidat zu sein. 1840 geboren, studierte er Malerei zuerst in seiner Heimatstadt Prag, dann in Wien und München (1863–1867). In München erhielt er eine Professur für Geschichtsmalerei (1879–1883), doch erlaubte ihm die hohe Zahl seiner Aufträge schon

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-006 | CC BY-NC-SA 4.0

bald den Verzicht auf dieses Amt. Er gehörte zur Münchener Sezession. Seine zeitgenössische Beliebtheit war groß und reichte bis nach Amerika. Durch das Malen von Leichen verfeinerte er seine Fähigkeiten in der realistischen Wiedergabe menschlicher Körper. Eins seiner bekanntesten Gemälde heißt sogar ›Der Anatom‹ (1869). Er hatte starkes Interesse am Spiritismus, der Magie, der orientalischen Philosophie, Schopenhauer, dem Tod, der Theosophie und auch am Darwinismus.[1] Max' Interesse an Darwin scheint auf seine Freude an seinen Hausaffen zurückzugehen, die er einige Jahre lang mit Vorliebe malte, oft nach Photographien ihrer Leichname. Solange sie noch lebten, sollen sie sogar ihren Platz am Esstisch der Familie eingenommen haben. Der Umfang seiner Interessen, von der Mystik bis zur Biologie, entspricht also – merkwürdigerweise – der Breite von Goethes Beschäftigungen, von der alchemistischen Mystik zur modernen Naturwissenschaft. Schon in seiner Münchener Studentenzeit erhielt Max den Auftrag, Abbildungen für eine luxuriöse ›Faust‹-Ausgabe anzufertigen; nach seiner eigenen Auskunft lehnte der Verleger sie dann jedoch als zu unkonventionell und theatralisch ab,[2] da sie dem Geschmack der konventionellen ›Faust‹-Rezeption nicht entsprachen. In den 1860er Jahren ausgeführt, wurden sie erst 1880 veröffentlicht.[3]

Die sechzigjährige Entstehungszeit von Goethes Drama (1772–1832) hat die Rezeption des Werkes erschwert. Die deutschen Intellektuellen der Sturm und Drang-Zeit hatten nicht weniger als ein Meisterwerk

1 Auskunft über Gabriel von Max entnehme ich hier und im folgenden dem Vorwort und dem einleitenden Essay »Be-tailed Cousins and Phantasms of the Soul« von Jo-Anne Danzker in: Gabriel von Max, ed. by Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle 2011, S. 6–9 und 14–56. Eine kurze Übersicht zu Max' Stellung in der Reihe der ›Faust‹-Illustratoren und der Forschung dazu, mitsamt einer Beschreibung der Holzschnitte, findet sich bei Kay Ehling, Zu den ›Faust‹-Illustrationen des Münchener Malers Gabriel von Max, in: Goethe-Jahrbuch 129 (2012), S. 186–200.

2 Danzker, a.a.O., S. 16.

3 Die ersten acht Zeichnungen wurden als »unzureichend« beurteilt und die Ausgabe erschien nicht. 1880 erschien eine Ausgabe mit zehn Holzschnitten nach Zeichnungen von Max (Faust-Illustrationen von Gabriel von Max: Zehn Zeichnungen in Holz geschnitten von R. Brend'amour und W. Hecht. Mit einleitendem und erläuterndem Text von Richard Gosche, Berlin 1880). Nach Danzker gibt Gosche dort an, Max habe eigentlich vierzig Abbildungen gemacht, während Nicolaus Mann von sechzig ausgehe (a.a.O., Anm. 25). Danzker meint (ebd., S. 16 und Anm. 28), sechzehn davon seien jetzt noch vorhanden.



Abb. 1. Hector Berlioz, Faust's Verdammung, Nr. 4: Der Ritt in den Abgrund. Faust: »Schmerzlich tönt mir im Herzen der Armen wehvoll Klagen« (aus: Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138, hrsg. von Bernhard Jussen, Berlin 2002).

erwartet, sobald ihnen Goethes Bemühungen um den Stoff in den 1770er Jahren bekannt wurden. Dieses Stadium, der heutige ›Urfaust‹ von etwa 1775/76, enthielt schon die gesamte berühmte Liebesgeschichte mit Ausnahme der Rettung, blieb aber zunächst unveröffentlicht. Erst in Italien (1786–1788) fügte Goethe dem liegengebliebenen Manuskript zwei kurze Szenen hinzu und ließ den größten Teil davon – ohne den Schluss – im Jahr 1790 als ›Faust, ein Fragment‹ erscheinen. Dieser Ausgabe setzte er eine Kopie der bekannten Radierung von Rembrandt, ›Der Gelehrte in seinem Studierzimmer‹ oder, wie sie öfters genannt wird, »Faust im Studierzimmer«, als Titelkupfer voran (Abb. 13). Damit unterstrich er zugleich den intellektuellen Anspruch des Werks: Weder der Teufel noch Margarete sollten im Zentrum stehen. Schiller, Schelling, Hegel, die Brüder Schlegel und die anderen damals in Weimar und Jena versammelten Intellektuellen widmeten dem Fragment höchste Aufmerksamkeit. Goethe wandte sich erst 1797 unter

Schillers Anregung der Weiterarbeit an dem Werk zu und schrieb die entscheidenden zum »Teufelspakt« führenden Szenen. Erst diese Hinzufügung erlaubt es, den 1808 erschienenen ›Faust I‹ (oder ›Der Tragödie erster Teil‹) in etwa gleichgewichtige und leicht separierbare Abschnitte zu unterteilen: Den Anfang bildet die in vielen wesentlichen Teilen erst später geschriebene sogenannte Gelehrtentragödie, von deren rund 2 600 Versen nur 602 aus dem Manuskript von 1776 stammen. Der Rest, die sogenannte Gretchentragödie, besteht hauptsächlich – außer einer der in Italien geschriebenen Szenen und der Walpurgisnacht – aus dem in Verse gebrachten, sonst aber wenig veränderten ›Urfaust‹. Diese berühmte Liebesgeschichte macht knapp ein Drittel des ganzen Werkes aus, 1 534 von 4 612 Versen.

Durch die Vermittlung Madame de Staëls verbreitete sich der Ruf des ersten Teils in ganz Europa, jedoch legte ihre Beschreibung den größten Nachdruck auf die Liebesgeschichte und erhob Mephistopheles zur eigentlichen Hauptgestalt.[4] In Deutschland allerdings wurde ›Faust I‹ mit geringerem Enthusiasmus begrüßt, da der 59-jährige Goethe im Jahr 1808 nicht mehr in Mode war: Er galt hauptsächlich als Autor des jetzt schon vor 35 Jahren erschienenen ›Werther‹, und in einer von politischer und nationaler Erregung aufgewühlten Zeit erschien sein auffallender Mangel an Patriotismus tadelnswert. Zwar bewundert, wurde ›Faust‹ nicht mit besonderer Sorgfalt gelesen. Selbst Goethe als Leiter des Weimarer Hoftheaters weigerte sich, das Stück zu inszenieren, und interessierte sich kaum für die seltenen und stark verkürzten Inszenierungsversuche, die in den Jahren vor seinem Tod 1832 auf deutschen Bühnen unternommen wurden. Der zweite Teil des ›Faust‹ (noch weitere 7 500 Verse nach den mehr als 4 600 Versen des ersten Teils) fand im Grunde erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eine größere Beachtung bei Theaterregisseuren sowie von seiten der Wissenschaft. In den 1860er Jahren wuchs Goethes Ruf in Deutschland wieder an, und er wurde von einem weitverbreiteten Goethe-Kult zum Vater der deutschen Kultur erhoben, der bis in die 1950er Jahre anhielt. Gleichzeitig wurde Gounods ›Faust‹ zur beliebtesten Oper der Welt.

4 Ausführlicher beschrieben in Jane K. Brown, ›Faust‹, in: European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models, ed. by Gerhart Hoffmeister, Detroit 1990, S. 181–196, bes. S. 188 f.

Gounods Oper ist die Verkörperung der einseitigen populären Aufnahme des Goetheschen Stücks, doch lässt sie sich nicht ursächlich für diese Rezeptionsweise verantwortlich machen, denn sie arbeitet mit einer Auffassung des ›Faust‹-Dramas, die durch Abbildungen längst verbreitet war. Goethe hatte sich um 1800 sehr um die bildende Kunst der Zeitgenossen bemüht und mehrfach Preise ausschreiben lassen, die junge deutsche Künstler zur Umsetzung mythologischer und literarischer Themen ansporen sollten. Es darf also nicht wundernehmen, dass aufstrebende Künstler ihm nach dem Erscheinen des Stücks ihre Zeichnungen zuschickten. Die hier zu besprechenden Radierungen von Moritz Retzsch (1779–1857) und Peter Cornelius (1784–1867) wurden erst zwischen 1818 und 1826 gedruckt, aber die ihnen zugrundeliegenden Zeichnungen kamen Goethe bereits 1809–1810 vor Augen, weniger als zwei Jahre nach dem Erscheinen des vollständigen ersten Teils. Beide sind ihm gewidmet und werden heute noch gelegentlich als Illustrationen zu ›Faust‹ gedruckt. Für die ›Faust‹-Illustrationen des 19. Jahrhunderts haben sie den Ton angegeben, auf den auch die nachfolgenden Künstler ihre Werke stimmten.[5]

Die 1810 eingesandten Zeichnungen von Moritz Retzsch, Maler und Zeichner in Dresden, fanden Goethes Zustimmung; der Druck der 26 ›Umrisse zu Goethes Faust‹ 1816 bei Cotta, dem Verleger Goethes, verschaffte Retzsch finanzielle Unabhängigkeit. In der Folge illustrierte er die Werke noch anderer bekannter deutscher Autoren sowie auch Shakespeares. ›Fausts Studierzimmer‹ mag als Beispiel seines Stils dienen (Abb. 2). Die Zeichnungen gefielen Goethe wohl aus zwei Gründen: Erstens rahmt jede Zeichnung einen bühnenhaften Raum ein, und verweist damit auf das Theatralische des Stücks. Zweitens hatte Retzsch klassizistische Linienzeichnungen im Stil John Flaxmans (1755–1826), dem englischen Illustrator von Alexander Popes Homer-Übersetzungen, gemacht und sich damit des Stils bedient, den Goethe in der deut-

5 Die verallgemeinernden Aussagen über die Geschichte der Illustrationen zu Goethes ›Faust‹ beruhen auf der umfangreichen Sammlung in der zweihundertseitigen Einleitung zu dem Drama von Max Boehn in seiner Ausgabe (Berlin 1938). Viele der dort wiedergegebenen Bilder sind auch im Netz auf dem ›Goethezeitportal‹ zu finden (goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/). Eine noch reichere Sammlung bietet der digitale Katalog des Frankfurter Goethe-Museums (goethehaus-frankfurt.de/sammlungen/digitaler-katalog/).



Abb. 2. Moritz Retzsch, Studierzimmer, Radierung (aus: Umrisse zu Goethe's Faust erster Theil, 1834; FDH, Inv. Nr. III– 15770/003).

schen Kunst befördern wollte. Im Dramentext wird Fausts Studierzimmer als verwahrloste Rumpelkammer beschrieben, hier aber wirkt der Raum ruhig und einheitlich geordnet. Faust ist mit einer schönen griechischen Nase versehen. Der Hund ist Mephistopheles, denn Goethes Faust beschwört den Teufel nicht, er glaubt nur einen streunenden Hund nach Hause einzuladen. Von Retzsch' Zeichnungen illustrieren 18 die Gretchentragödie und nur zwei die übrigen zwei Drittel des Stücks, welche die Gelehrtentragödie und die Walpurgisnacht ausmachen. Außerdem enthält die Folge der Illustrationen schon genau diejenigen Momente, die Gounod später in seiner Oper darstellte: Fausts erste Begegnung mit Margarete auf der Straße, Margarete in ihrem Zimmer an Faust denkend, Margarete mit einem durch Mephistopheles

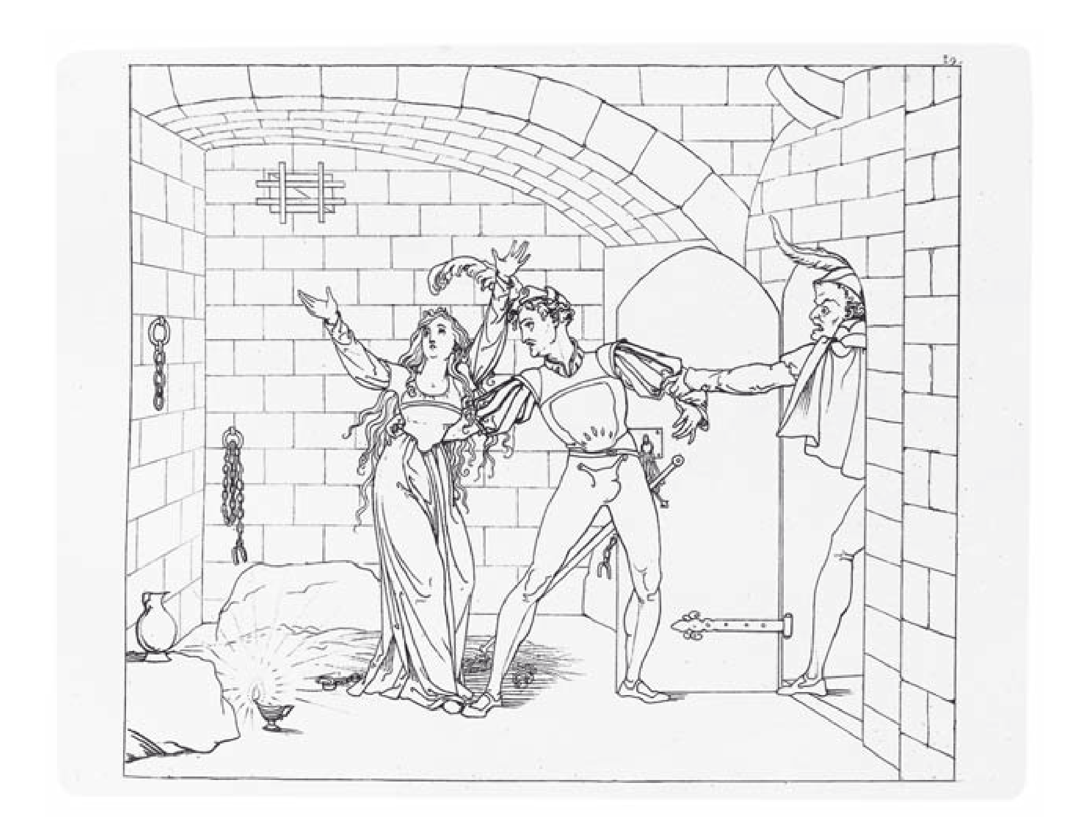


Abb. 3. Friedrich August Moritz Retzsch, Kerker, Radierung (aus: Umrisse zu Goethes Faust erster Theil, 1834; FDH, Inv. Nr. III–15770/029).

beschafften Schmuckkästchen, Faust und Margarete in Marthes Garten sowie die verliebte Margarete in verschiedenen Situationen – am Spinnrad, vor dem Standbild der Mater dolorosa, leidend während der Requiemmesse für ihre Mutter im Dom, zuletzt Margaretes Entscheidung für Gott statt für Faust im Kerker (Abb. 3).

Peter Cornelius zeichnete die andere einflussreiche Bilderfolge. Cornelius verließ Düsseldorf im Jahr 1811 und reiste nach Rom, wo er sich mit den Nazarenern verbündete. Diese Gruppe junger deutscher Maler hatte sich vom Klassizismus abgewandt und bemühte sich um die Förderung von Religion und Vaterlandsliebe durch den Anschluss an die Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Später wirkte Cornelius am stärksten als Freskomaler in München, zu seiner Zeit das Zentrum der deutschen Kunstwelt. Seine ›Faust‹-Zeichnungen hatte er Goethe schon



Abb. 4. Peter von Cornelius, Scene im Kerker, Radierung (aus: XII Bilder zu Göthe's Faust. gezeichnet von Peter v. Cornelius, 1825; FDH, Inv. Nr. III–14159/012).

1809 zugesandt, vor dem Antritt seiner Romreise, doch der Dichter erkannte anscheinend Cornelius' keimende Vorliebe für die Nazarener, und diese Illustrationen gefielen ihm weit weniger als die von Retzsch. Acht von Cornelius' zwölf Zeichnungen waren der Gretchentragödie gewidmet, zwei den Titel- und Widmungsblättern, und nicht eine einzige Faust in seinem Studierzimmer. Die Gelehrtentragödie fehlt hier ganz. Immerhin zeichnete er die Gartenszene, Margarete vor der Mater dolorosa und, natürlich, Margarete im Kerker (Abb. 4). Noch extremer als diese letzte Abbildung ist die Version von Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), die 1829 erschien (Abb. 5). Wie sich hier erkennen lässt, haben die Engel bei Berlioz und Gounod, die Margarete in den Himmel geleiten, einen weiter zurück reichenden Stammbaum, denn bereits diese frühen Illustrationen, die alle vor Goethes Tod erschienen sind, widersetzen sich der ausdrücklichen Intention des Textes.



Abb. 5. J. H. Ramberg, Gretchen entschwindet aus dem Kerker. »Ist gerettet«, Zeichnung mit Feder und Pinsel, 1826 (FDH Inv. Nr. III–03561).

Die berühmtesten unter den frühen ›Faust‹-Illustrationen sind die 1828 erschienenen Lithographien von Eugène Delacroix (1798–1863). Sie unterscheiden sich zweifach von den deutschen: Erstens ist ihr Stil viel romantischer; die Figuren befinden sich in ständiger, oft heftiger Bewegung, scheinbar nur flüchtig hingeworfen, wie bei Goya. Und zweitens, wie schon das erste Bild zeigt (Abb. 6), steht meistens Mephistopheles im Zentrum des Blickfeldes. Nur die Hälfte der Bilder handelt überhaupt von Margarete, und Mephistopheles kommt auch dort in



Abb. 6. Eugène Delacroix, Mephisto in den Lüften, Kreidelithographie (aus: Faust. Tragédie de M. de Goethe, Traduite en français par M. Albert Stapfer, Paris 1828; FDH, Inv. Nr. III–15645/001).

zwei Dritteln der Bilder vor. Darin ist Delacroix paradigmatisch für das neunzehnte Jahrhundert, das sich viel mehr für einen ganz und gar teuflischen Mephistopheles interessierte als Goethe selbst es tat. Obwohl Goethe das Stück niemals selbst inszenierte, hat er immerhin den ersten Mephistopheles unterwiesen, dessen bildliche Darstellung (Abb. 7) deutlich macht, dass Mephistopheles in Goethes Augen eher ein charmanter, zynischer Höfling ist, kein grausamer Teufel mit Schwanz und Krallen. Goethes Hexe erkennt Mephistopheles in seinem eleganten



Abb. 7. Franz Gerasch, Karl La Roche als Mephisto, Burgtheater Wien 1850 (Bild: Universität zu Köln, Theaterwissenschaftlichen Sammlung; vgl. Theaterhistorische Portraitgraphik. Ein Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, bearb. von Roswitha Flatz u. a., Berlin 1995, S. 397, Nr. 3116).

Hofkleid nicht. Delacroix aber denkt eher an Miltons Satan. Der Kontrast zu Retzsch' Darstellung des Prologs im Himmel ist auffallend (Abb. 8): Retzsch stellt die himmlischen Heerscharen dar; der muskulöse Leib des Teufels leuchtet in klassischer Reinheit, nicht befremdlich gewunden wie bei Delacroix. Man vergleiche die Gesichter, besonders die Nasen. Allein die Hände verraten bei Retzsch das Wesen des Teufels. Delacroix' Bild hat noch die erste Szene von Friedrich Murnaus be-



Abb. 8. Moritz Retzsch, Prolog im Himmel, Radierung (aus: Umrisse zu Goethes Faust erster Theil, 1834; FDH, Inv. Nr. III–15770/001).

rühmtem Faustfilm stark beeinflusst, die Delacroix' Landschaft evoziert (Abb. 9). Trotz seiner Vorliebe für einen grausamen Teufel vermeidet Delacroix jede Sentimentalität am Schluss (Abb. 10), wo er dem Zynismus eines Hogarth näher kommt als der Rührseligkeit bei Cornelius und Ramberg. Gounods ›Faust‹-Rezeption dürfte wenigstens ebenso stark, wenn nicht stärker von den deutschen Abbildungen als von den französischen beeinflusst sein.

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erlebte eine explosionsartige Ausbreitung der Reproduktionstechnik. Daher gibt es unzählige Postkarten mit ›Faust‹-Illustrationen – einige davon sind Photographien kostümierter Modelle, einige zeigen Zeichnungen oder Gemälde.[6] In Abb. 11, ›Fausts Traum‹, weist das rote Kleid des Teufels

6 Eine ausgezeichnete Sammlung ist auf dem ›Goethezeitportal‹ zu finden.



Abb. 9. Friedrich Wilhelm Murnau, Faust. Eine deutsche Volkssage, Prolog, Film-Still, 6′ 25″ (Bild: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden).

viel eher auf Berlioz denn auf Goethe hin. Margarete am Spinnrad findet sich sowohl deutsch etikettiert, vielleicht für Goethe-Liebhaber, wie auch französisch für Gounodisten (Abb. 12 a–b). Auch hier ist der Gesichtskreis ganz auf die Liebestragödie begrenzt. Goethes Drama machte also das Faustthema populär und ließ Margarete zu seiner bekanntesten Figur avancieren, hatte aber sonst hundert Jahre lang kaum eigenständigen Einfluss auf die Ikonographie.

Gabriel von Max scheint der erste Illustrator zu sein, der sich mehr für die Gelehrtentragödie als für die Gretchentragödie interessierte, und er führte, wie oben erwähnt, die Ablehnung seiner Zeichnungen darauf zurück, dass sie als zu unkonventionell und zu theatralisch angesehen wurden. Das Theatralische, aber – das Drama als etwas von Schauspielern Darzustellendes –, ist gerade das Wesentliche an Goethes ›Faust‹. Prolog und Vorspiel machen ganz deutlich, dass die Tragödie



Abb. 10. Eugène Delacroix, Faust bei Gretchen im Kerker, Kreidelithographie (aus: Faust. Tragédie de M. de Goethe, Traduite en français par M. Albert Stapfer, Paris 1828; FDH, Inv. Nr. III–15645/017).

von einer auf einer Bühne auftretenden Wandertruppe gespielt wird. In diesem Spiel geht es um eine Wette zwischen Gott und Teufel, wie bei Hiob, so dass Fausts Abenteuer mit Mephistopheles zu einem weiteren Spiel im Spiel werden, dem Gott als Zuschauer beiwohnt. Da die Theaterbesucher des Stücks nachvollziehen können, wie Mephistopheles die Handlung inszeniert, ist Fausts Liebschaft mit Gretchen abermals ein Spiel im Spiel. Während die Bilder von Retzsch die Bühnensituation nie vergessen lassen, werden die von Max diesem Aspekt des Stücks noch besser gerecht.



Abb. 11. Franz Roesler, C. F. Gounod: Faust, Fausts Traum, Postkarte, o. J. (Bild: Goethezeitportal, Goethe-Motive auf Postkarten: Eine Dokumentation. Faust und Gretchen, gemalte und gezeichnete Karten, Serie I, 1).

Zunächst jedoch seien die wesentlichen Elemente der Gelehrtentragödie skizziert: Goethes Faust tritt zu Anfang des Stücks als ein von allem menschlichen Wissen enttäuschter Alchemist auf, der sich zuletzt der Magie zuwendet. In der frühneuzeitlichen Entstehungszeit des Fauststoffs wurde zwischen Naturwissenschaft, Medizin, Alchemie und Magie nur undeutlich unterschieden. Im Faustbuch von 1587, der ursprünglichen Quelle aller späteren Faustdramen, will Faust seine vom Teufel erworbenen Kräfte dazu benutzen, sachliches Wissen über die





Abb. 12a–b. Gretchen am Spinnrade, deutsch und französisch: »Meine Ruh' ist hin / Plus de repos pour mon cœur endolori«, handkolorierte Postkarten, 1907 (Bild: Goethezeitportal, Goethe-Motive auf Postkarten Eine Dokumentation. Gretchen-Fotopostkarten, Serie I, 5c–d).

Welt zu gewinnen, um Kranke zu heilen, Geister herbeizuzwingen und die Mitmenschen mit illusorischen Aufführungen zu täuschen und zu unterhalten – wie sonst ein typischer Gelehrter der Renaissance es tun mochte. Der Vater von Goethes Faust war ein Alchemist, der seine Mitmenschen vor der Pest bewahren wollte – leider ohne großen Erfolg. Jetzt wendet sich Faust von dieser alchemistischen Medizin ab, um nach einem gründlicheren und abstrakteren Wissen zu streben. Für Goethes Faust ist das Ziel alles Wissens das, was die romantischen Philosophen »das Absolute« nennen, die verallgemeinerte Version einer platonischen Idee. Es ist die Erkenntnis der Dinge an sich, nicht wie sie den begrenzten Sinnen der Menschen erscheinen, sondern wie sie dem Auge des Geistes erscheinen, Wahrheiten, die jenseits der Welt zu



Abb. 13. nach Rembrandt, Faust im Studierzimmer, Heliogravüre (FDH, Inv. Nr. III–06989).

Hause sind, Ideale und nicht Realien. Durch das ganze Stück hindurch versucht Faust aus der ihn umstrickenden wirklichen Welt hinaus- und hinaufzufliegen, um die Wahrheit zu erfassen, die meist durch das Sonnenlicht versinnbildlicht wird.

Das Rembrandtsche Bild, das Goethe dem Fragment von 1790 voranstellte, betont dieses zentrale Thema (Abb. 13). Der heraufbeschworene Geist im Bilde offenbart sich als glänzende Lichtvision. Als man Goethe fragte, wie der Erdgeist, den Faust lange vor Mephistopheles' Auftritt heraufbeschwört, auf der Bühne darzustellen sei, verdeutlichte er seine



Abb. 14. Goethe, Erdgeist, Zeichnung (CGZ IVB, Nr. 224; HAAB, Inv. Nr. 1367; Bild: Klassik Stiftung Weimar).

Vorstellung mit Hilfe einer Skizze (Abb. 14). Die Lichtstrahlen hinter dem Kopf des Erdgeistes lassen erkennen, dass Goethe hier an das Rembrandtsche Bild denkt, aber er lässt seinen Erdgeist solider, sichtbarer erscheinen. Dieser Unterschied ist wichtig, denn Faust muss in dem Stück allmählich lernen, dass der menschliche Geist das Absolute nicht begreifen (bzw. ergreifen) kann; es ist nur in etwas Wirklichem, Materiellem zugänglich – gleichgültig ob dieses Wirkliche natürlich oder aber

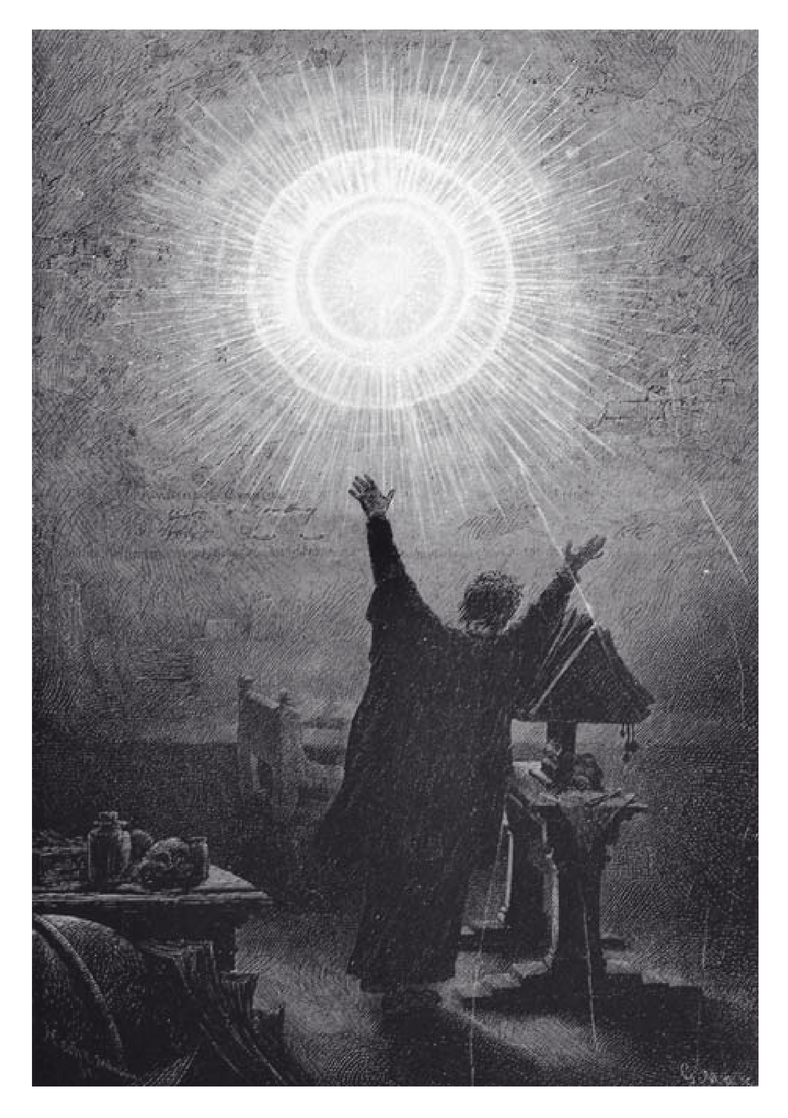


Abb. 15. G.v. Max, Beschwörung des Erdgeistes (aus: Faust-Illustrationen von Gabriel Max, 1880; FDH, Inv. Nr. III–13262/002).

ein vom menschlichen Geist konzipiertes Kunstwerk ist. Die seltenen Abbildungen der Erdgeistszene im neunzehnten Jahrhundert folgen im großen und ganzen Goethes Skizze.

Gabriel von Max' Abbildung (Abb. 15) spielt deutlich auf Rembrandt und also auch auf Goethes bekanntes Titelbild an. Wichtiger aber ist Fausts theatralische »voilà«-Haltung. Er ist der Magus, für den die ganze Welt sogleich zur Bühne werden soll. Retzsch betonte das Theatralische



Abb. 16. G. v. Max, Spaziergang in Marthens Garten (FDH, Inv. Nr. III–13262/008).

durch die Rahmung von Bühnenbildern, Max hingegen erleuchtet die metaphorische Bedeutung von Goethes Theatralik als Bild der menschlichen Schöpfungskraft. Die Darstellung von Marthes Garten ist ähnlich gestaltet (Abb. 16). Von vorn gesehen, würde eine Darstellung dieser Szene die Liebe des Hauptpaars und deren komische Parodie durch Mephistopheles und Marthe betonen. Stattdessen bietet Max einen filmischen Überblick von oben (und die Topographie dieses Gartens ist noch in Murnaus Film wiederzuerkennen). Max' Bild ist natürlich zu früh, um auf einen Film anzuspielen; wahrscheinlich hat man hier an den Blick vom dritten Rang aus zu denken, in welchem Fall die Oper den besseren Vergleich böte. Wie dem aber auch sei, diese Szene hält die Kunst in der richtigen Entfernung von der Welt – und hält sich damit genau an die äußerst wichtige Lektion von Goethes Theatralik.

Bei Goethe vermittelt Mephistopheles zwischen Faust und der konkreten Wirklichkeit der Welt; der Teufel wirkt nicht als eine Verkörperung des Bösen, sondern als das Prinzip der Natur, als die Wirklichkeit

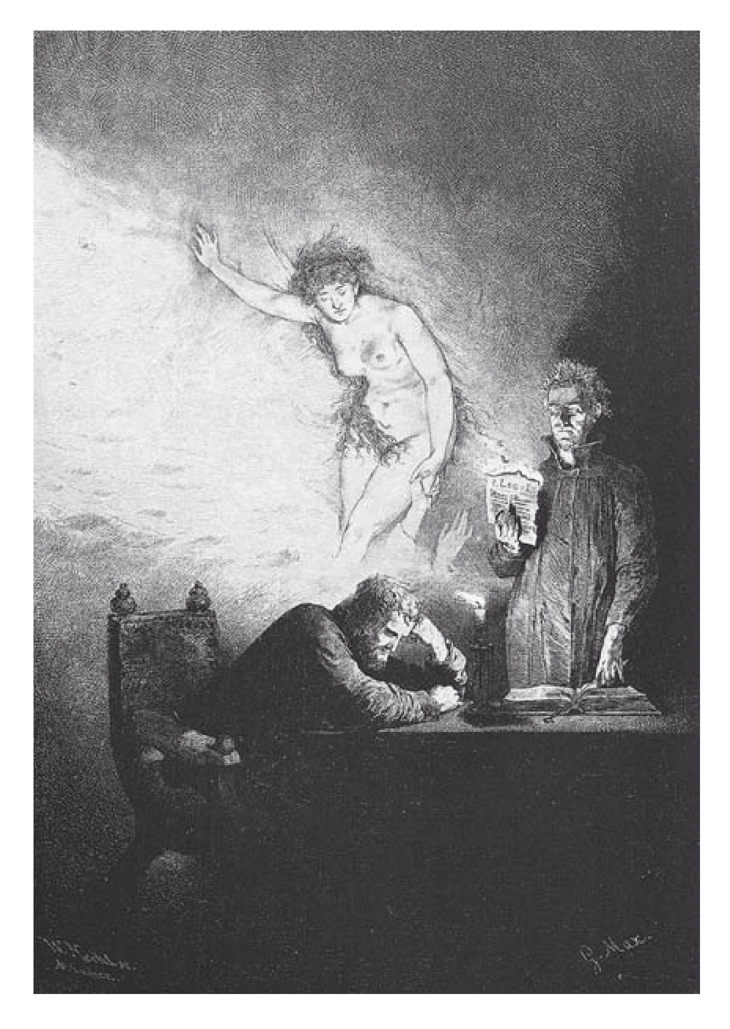


Abb. 17. G. v. Max, Faust und Mephisto im Studierzimmer (FDH, Inv. Nr. III–13262/005).

selbst. Wie der Herr im ›Prolog im Himmel‹ feststellt, fungiert der Teufel – im Zusammenhang des Ganzen betrachtet – als Reizmittel, um die Menschen zum ständigen Streben und Sich-Entwickeln zu provozieren. Während Mephistopheles verschiedene Umstände in Szene setzt, um Faust in die wirkliche Welt zu verstricken, idealisiert Faust, »ein guter Mensch«, wie ihn der Herr im Prolog nennt, seine Erfahrungen. Die Botschaft des Dramas lautet, dass der menschliche Geist Bedeutung für und aus sich selbst erfindet, die er dann als die höhere Bedeutung der Wirklichkeit versteht. Mephistopheles kann seine Wette mit dem Herrn, dass er Faust von seiner angeborenen Humanität ab-

leiten kann, deshalb nicht gewinnen, weil die angeborene Humanität des Menschen gerade die Erfahrung des Wirklichen benötigt, um ihre Fähigkeit zur Idealisierung auszuüben. Die Humanität kann sich nur durch Tätigkeit in der Welt manifestieren, d.h. im Bereich des Mephistopheles. Der menschliche Geist, die Seele – wenn man so will – kann nicht als bloßes Abstraktum existieren.[7]

Max versteht diese Funktion des Teufels sehr gut, wie sich an seiner Darstellung von Faust und Mephistopheles im Studierzimmer zeigt (Abb. 17). Zwar ist seine Schilderung von Fausts Traum der auf der kitschigen Postkarte (oben, Abb. 11) auffallend ähnlich. In beiden Bildern ruft Mephistopheles das Traumbild einer nackten Frau vor einem passiv bleibenden Faust hervor. Das Bild ist bei Max jedoch viel einfacher gehalten: Anstelle der rokokohaften Putten, der Blumen und zusätzlichen weiblichen Gestalten verwendet Max dasselbe Helldunkel wie bei der Beschwörung des Erdgeistes (Abb. 15). Dort war Faust der Zauberer, hier ist es Mephistopheles. Und anstelle der Impresariogeste im Erdgeistbild oder auf der Postkarte, gestikuliert Mephistopheles überhaupt nicht; er lässt Faust uns, den Betrachtern des Bildes, das nackte Idealbild einer Frau vorträumen.

Aus diesen Beobachtungen an Max' Illustration lässt sich Verschiedenes entnehmen. Zuerst: Im Laufe von Goethes langem Schauspiel entwickelt sich Faust immer mehr zum Regisseur der verschiedenen Spiele im Spiel, die seine Erkenntnis der Wahrheit in der Welt verkörpern, und Mephistopheles verliert im Gegenzug immer mehr an Bedeutung. Da sich Mephistopheles und Faust, als Träumer, hier die schöpferische Funktion teilen, weist das Bild in höchster Konzentration auf ein zentrales Thema des Schauspiels. Zweitens: Mephistopheles hält ein brennendes Papier hoch, auf dem das Wort »Logik« geschrieben steht. Demnach ist die Frau in der Vision als eine über das rationale, logische Wissen des Alltags hinausgehende Art des Wissens zu verstehen. Zur Zeit der Entstehung des Bildes, mitten im neunzehnten Jahrhundert, etwa zwanzig Jahre vor Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, weniger als vier Jahrzehnte vor Freuds ›Traumdeutung‹, ahnte der gebildete Europäer, dass die Träume in dem inneren Ich entstehen, und

7 Die hier knapp zusammengefasste und im folgenden weiter ausgeführte Interpretation des ›Faust‹ findet sich ausführlich in meinem Buch ›Goethe's Faust. The German Tragedy‹ (Ithaca 1986).

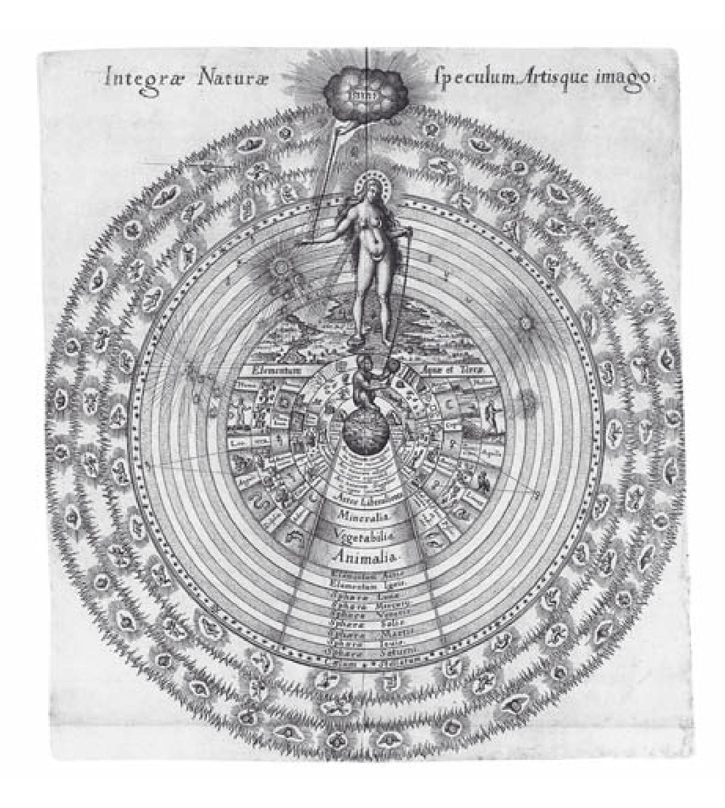


Abb. 18. Matthaeus Merian d. Ä., Integræ Naturæ speculum artisque imago (aus: Robert Fludd, Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia, T. 1, Oppenhemii MDCXVII, zweites Titelkupfer; Bild: Harvard UL, HOLLIS No.: 005477862).

sogar dass sie der irrationalen Seite des Ichs (d.h. dem Unbewussten, ein Wort das sich kurz nach 1800 verbreitete) eine Stimme verleihen. Gabriel von Max zog es wohl vor, die Sprache des Spiritismus dafür zu verwenden und die Vision als Botschaft aus dem Totenreich aufzufassen. Die Dunkelheit und das strahlende Licht weisen auf die Inszenierung spiritistischer Sitzungen, die ihn so sehr interessierten. Im zwanzigsten Jahrhundert jedoch löste der Diskurs der Psychoanalyse den des Spiritismus ab; der Traum in diesem Bild verbindet die beiden Diskurse.

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt des Bildes ist die Rolle, die der Natur darin zukommt. Abbildung 18 stammt aus einer kosmographischen Abhandlung des 17. Jahrhunderts von Robert Fludd und illustriert die Rolle der Natur in der Renaissance. Das Bild der Gesamtheit der Natur und des menschlichen Wissens stellt die Natur, die nackte Frau oberhalb des Kreismittelpunkts, dar als Vermittlerin zwischen der



Abb. 19. G. v. Max, Ostermorgen (FDH, Inv. Nr. III–13262/004).

Gottheit im Tetragrammaton, dem heiligen Namen Gottes in der Wolke (ganz oben) und der Menschheit in der Gestalt des auf der Erde hockenden Affen (im Zentrum), der zunächst von den verschiedenen Formen menschlichen Wissens umgeben ist, weiter dann von den Kristallsphären der Planeten und der Sterne. Die Kette in der rechten Hand der Natur verbindet sie mit der Gottheit, die in der linken leitet die göttliche Kraft weiter nach unten zu dem Affen. Es lässt sich nicht erweisen, dass Goethe oder Max gerade dieses Bild kannten, doch weist die erhobene Hand der Frau bei Max aufwärts und deutet nicht auf ihren eigenen Körper, wie die der Frau in Abbildung 11. Es wäre also denkbar, die Frau bei Max als die Natur zu interpretieren, als Mephistopheles'



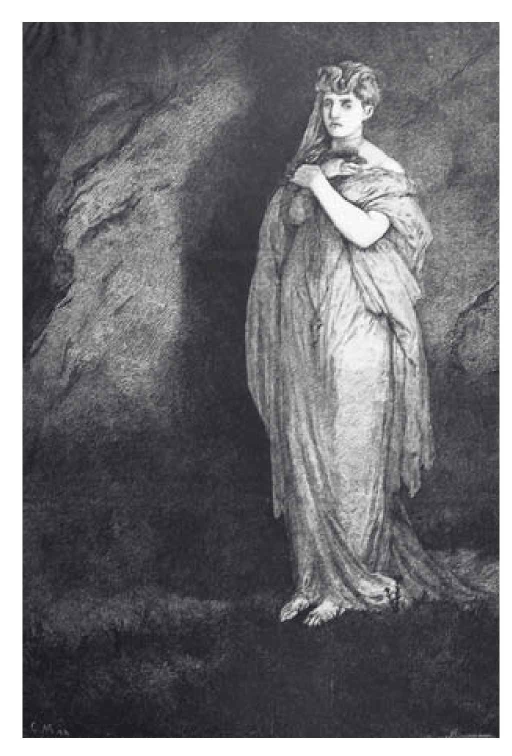


Abb. 20a–b. G. v. Max, Domszene und Walpurgisnacht (FDH, Inv. Nr. III–13262/009 und III–13262/010).

Bereich, den er Faust eröffnet, um dessen eigenen Träumen sinnliche, vernehmbare Gestalt zu verleihen.

Goethes ›Faust‹ lebt also von der verinnerlichten Spannung zwischen Natur und Geist, auf der die moderne Subjektivität beruht. In Max' Bildern lässt sich diese Spannung immer wieder aufspüren. Als erstes Beispiel kann die konventionellste seiner Illustrationen dienen, der Ostermorgen (Abb. 19): In diesem Bild lehnt sich Faust aus dem Fenster des ihn einkerkernden Studierzimmers, voller Sehnsucht nach einer Beziehung zur Natur. Der Beschriftung nach soll hier ironischerweise der Einheit mit der Natur Ausdruck gegeben werden. Aber die Natur befindet sich offensichtlich draußen, während Faust drinnen im Dunklen steht und nur hinausblicken kann. Das Bild weiß mehr als das Etikett. Zwei Bilder der Margarete im Dom und in der Walpurgisnacht (Abb. 20 a–b) verdeutlichen sichtlich diese Spannung von Natur und Geist. Auf dem ersten Bild lauscht sie einem bösen Geist, welcher ihr ihre Schuld vorhält. Delacroix war der konventionellen Interpretation

im neunzehnten Jahrhundert gefolgt, nach der Goethes »böser Geist« mit Mephistopheles identisch und als solcher auch körperlich wiedererkennbar sei, doch Max beschränkt sich auf einen gestalt- und körperlosen Geist. Auf dem anderen Bild stellt Max Fausts Vision der enthaupteten Margarete während der Walpurgisnacht dar, noch ehe die Hinrichtung tatsächlich stattgefunden hat. Goethes Faust erkennt Margarete wieder, aber Mephistopheles nennt sie die Medusa, die stets in der durch den Betrachter projizierten Form erscheint. Das Bild stellt also die reine Körperlichkeit dar, der Geist ist nur vermittelt durch unsere Kenntnis des Textes anwesend, das erste Bild zeigt hingegen die reine Vision, den Geist, dessen Körper vom Zuschauer hinzugedacht werden muss. In einem weiteren Beispiel, der Schülerszene, erscheint der als Faust verkleidete Mephistopheles, um mit dem Schüler zu sprechen. Die theatralischen Fähigkeiten beider Figuren verbinden sie als das Alter ego des jeweils anderen (Abb. 21). In einer gemalten Version des Bildes von 1869 zieht Mephistopheles den rechten Ärmel soweit zurück, um ein kleines Stück eines roten Unterkleids und auch die ungewöhnlichen Fingernägel sehen zu lassen und damit seine wahre Identität anzudeuten. Der Holzschnitt lässt die Geste noch wichtiger erscheinen, um auf die fast unsichtbare Verkleidung der Figur hinzuweisen.

Ebenso sind in dem Holzschnitt die oben und unten schwarz umrandeten Augen besonders wichtig. Derselbe Zug tritt erneut in der Vision Margaretes in der Walpurgisnacht auf (Abb. 20 b), wo sie Faust als eine Tote erscheint, in der Tat aber noch nicht hingerichtet ist. Die gleiche Darstellung der Augen findet man auch in einem von Max' sensationellsten Bildern, ›Das Tuch der Heiligen Veronika‹ (Abb. 22). Es lässt sich nicht feststellen, ob der hier abgebildete Jesus am Leben ist oder tot. Max zeichnete das Bild zuerst als Scherz; die Zeichnung gefiel seinen Freunden so gut, dass er schließlich ein Gemälde ausführte, das weithin als Postkarte zirkulierte. Das Motiv verbindet also die Augen des Heilands mit denen Margaretes (wo ebenfalls undeutlich bleibt, ob sie lebt oder nicht) und auch mit denen des Mephistopheles, dem »Geist, der stets verneint«, dessen paradoxe Funktion es bei Goethe ist, sich durch gerade die Lebens- und Existenzkräfte auszudrücken, die er verneinen möchte. Damit deutet Max die unterschwellige Identität von Margarete (»das Prinzip des Guten«) und Mephistopheles (»das Prinzip des Bösen«) bei Goethe an, und er drückt sie durch die gleiche visuelle Rhetorik aus wie in seiner Jesus-Darstellung. Bedenkt man Max' Inter-



Abb. 21. G. v. Max, Mephisto in der Schülerszene »Verachte nur Verunft und Wissenschaft« (FDH, Inv. Nr. III–13262/006).

esse an der Erforschung der Grenze zwischen Leben und Tod und setzt es in Beziehung zu Goethes Schauspiel, so ist es nicht einfach »gotisch« (im Sinne der Gothic Novel), sondern es drückt genau das Wesentliche von Goethes ›Faust‹-Konzeption aus, nämlich seine Verlagerung des Geistes (d. h. der Bedeutung) in die materielle Wirklichkeit. Gut und Böse, Leben und Tod sind nicht so leicht zu unterscheiden.

Den entscheidenden Übergang von der Gelehrtentragödie zur Gretchentragödie bildet in dem Drama die Szene ›Hexenküche‹, in den späten 1780er Jahren in Italien verfasst. Mephisto bringt Faust zur Ver-

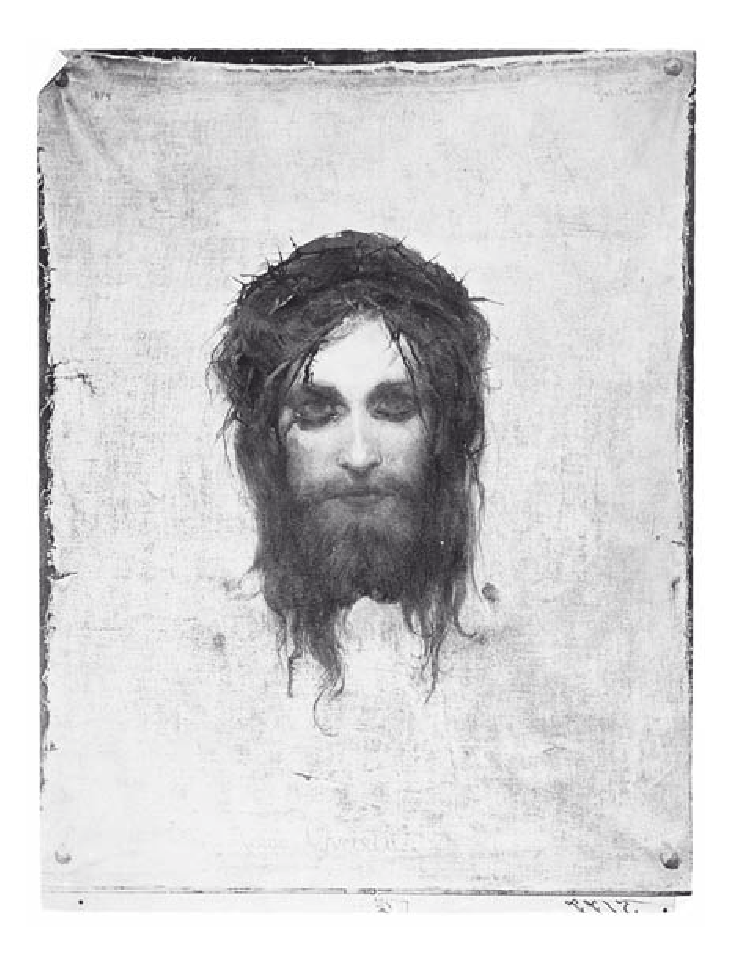


Abb. 22. G. v. Max, Das Tuch der Hlg. Veronika (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. Nr. 18402/401; Bild: Lenbachhaus).

jüngung dorthin und bereitet damit Fausts spätere Liebe zu Margarete vor. Faust ist von der Hexenküche angewidert, denn sie erinnert ihn an das enge, dunkle, kerkerhafte Studierzimmer und ist von ihn irritierenden, hirnlosen Affen bevölkert. Während Mephistopheles sich mit den beiden Affen (den »Meerkatzen«) abgibt, blickt Faust in einen Zauberspiegel und sieht dort eine schöne Frau, auf die er sogleich sämtliche Eigenschaften der höchsten Wahrheit, wie er sie früher beschrieben hatte, projiziert. Die Szene macht deutlich, wie Faust die hässliche mephistophelische Welt idealisiert, um ihr Bedeutung zu verleihen. Darauf trinkt Faust den verjüngenden Zaubertrank der Hexe, und gleich in der nächsten Szene verliebt er sich in Margarete. Goethes eigenhändige

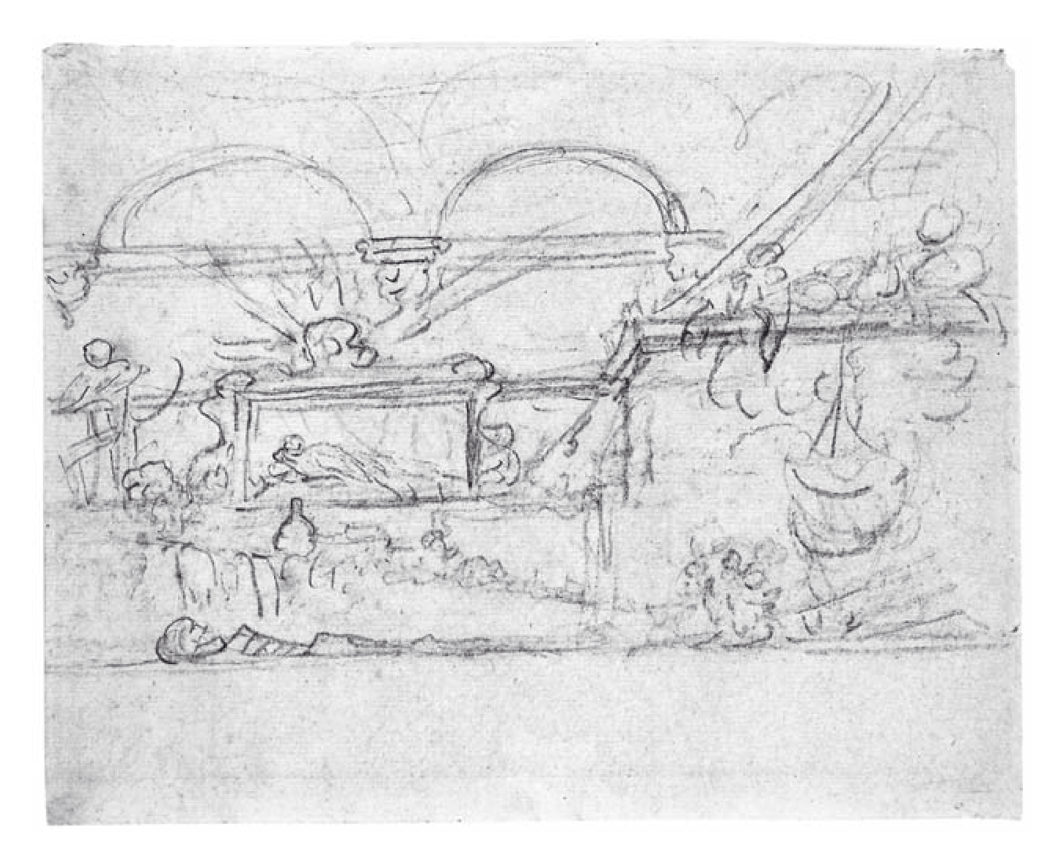


Abb. 23 Goethe, Hexenküche, Zeichnung (CGZ IVB, Nr. 226; HAAB, Inv. Nr. 1346; Bild: Klassik Stiftung Weimar).

Skizze zu dieser Szene (Abb. 23) idealisiert auf dieselbe Weise, denn die Frau im Spiegel ist erkennbar nach einer der Venus-Darstellungen der Renaissance stilisiert. Die aus dem oberen Teil des Spiegels hervorgehenden Lichtstrahlen, schon in Goethes Skizze des Erdgeistes vorhanden (Abb. 14), legen denselben Zusammenhang nahe. Man könnte vielleicht behaupten, Goethe habe spätere Erkenntnisse antizipiert, indem er die Affen mit der idealen Form des menschlichen Körpers verband; er war, in der Tat, was wir heute einen frühen Evolutionisten nennen. Die Szene ist das Begriffsmodell für das, was ›Faust‹ in den 1790er Jahren werden sollte.[8]

8 Also ist die Szene ›Hexenküche‹ in Italien geschrieben, wo Goethe sich gründlich mit dem Stil der Antike befasste, die Brücke von der Gretchentragödie zur Gelehrtentragödie, dem in seiner »klassischen Periode« später entstandenen Teil.



Abb. 24. A. J. Carstens, Faust in der Hexenküche (aus: Zeichnungen von Jakob Asmus Carstens in der Grossherzoglichem Kunstsammlung zu Weimar in Umrissen gestochen und hrsg. von W. Müller. Mit Erl. von Chr. Schuchardt, Weimar 1849, o. Bl.; Bild: UB Frankfurt).

Max war nicht der erste Illustrator dieser Szene, aber im allgemeinen war sie in der Geschichte der Illustrationen noch weniger beliebt als die Erdgeistszene. Die Forschung hielt die Szene jahrelang für Unsinn, besonders den spezifischen Moment, den Max auswählte. Die erste Illustration zu Goethes ›Faust‹, die wir überhaupt kennen, stammt von Asmus Jacob Carstens (1754–1798) (Abb. 24). Sie zeigt, wie seltsam diese Szene den ersten Lesern vorgekommen sein muss. Retzsch illustrierte sie sogar zweimal (Abb. 25–26). In dem Augenblick, bevor die Hexe Faust den Zaubertrank überreicht – der Gipfelpunkt der Kritik an der Alchemie im ›Faust‹ – rezitiert sie eine sinnlose Version des Einmaleins, um, wie sie behauptet, dem Trank die richtige Kraft zu verleihen. Die beiden früheren Illustratoren vermitteln einen Sinn für das Chao-



Abb. 25. Moritz Retzsch, Hexenküche (aus: Umrisse zu Goethes Faust erster Theil, 1834; FDH, Inv. Nr. III–15770/008).

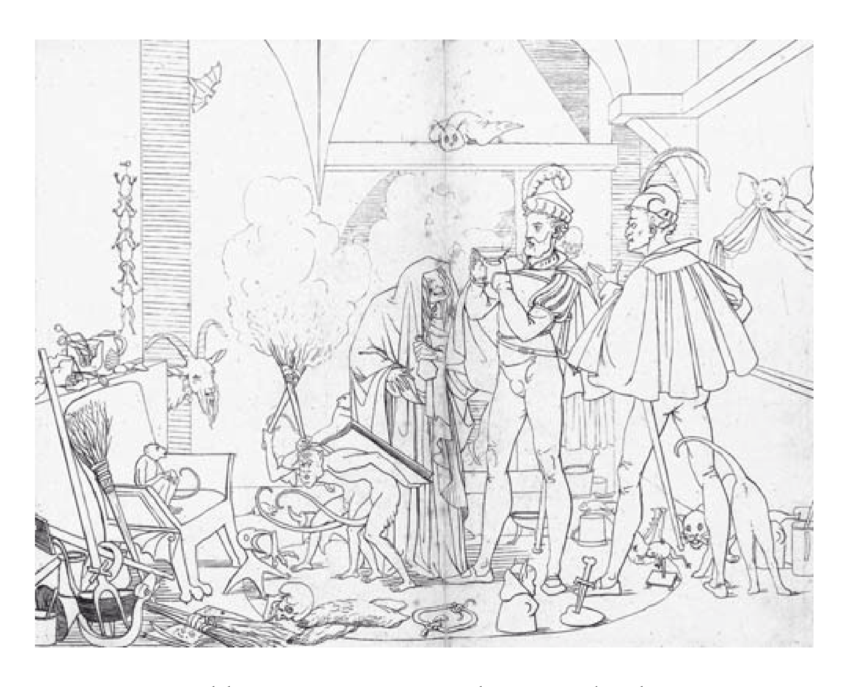


Abb. 26. Moritz Retzsch, Hexenküche (aus: Umrisse von Goethes Faust, 1820; FDH, Inv. Nr. IVe/2/2/007).



Abb. 27. G. v. Max, In der Hexenküche (FDH, Inv. Nr. III–13262/007).

tische der Szene. Max aber behandelt diesen Augenblick nicht als Absurdität, sondern als einen Moment von außerordentlich ausdrucksstarker Kraft (Abb. 27). Das Bild verwendet das gleiche Helldunkel, das in allen Bildern der Folge vorherrscht, jedoch überwiegt allein hier das helle Licht. Die erhobenen Arme der Hexe erinnern an Fausts Gestus des Zauberers in der Erdgeistszene (Abb. 15). Ihr entblößter Körper und die langen Haare erinnern an die Figur der Natur in Fausts Traum (Abb. 17). Offenbar bedeutet das Licht in diesen Bildern immer das gleiche, und demzufolge steht die Hexenküche in dem identischen Verhältnis zur Wahrheit wie Fausts Studierzimmer.[9] In der Hexenküche scheinen weder Faust noch Mephistopheles zu zaubern. Hier ist die Hexe – die Frau, die vermittelnde Natur – der Impresario, und das Stück ist

9 Das Licht symbolisiert die Wahrheit auch in Abb. 20, wo das Licht draußen die vermittelnde Natur beleuchtet, und in Abb. 21, wo Margarete im Scheinwerferlicht als Trägerin von Fausts Projektion der idealen Schönheit in der Welt erscheint.



Abb. 28. Carl Zimmermann, Erdgeist (aus: Scenen aus Goethe's Faust in acht lithographierten Blättern nach der Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seinen Compositionen des Faust, Berlin 1835; Foto: David Hall).

nicht unbedingt schön. Dieses Bild ist die gelungenste Interpretation der Szene, die mir bekannt ist.

Wenn dem aber so ist, warum schafft Max die Affen aus der Hexenküche fort, trotz seiner Zuneigung zu diesen Tieren? Bei Goethe erinnern die Affen an einen Topos der europäischen Kultur, nach dem der Mensch der Affe der Natur ist, d.h. die unzivilisierte Version der Menschheit (siehe oben, Abb. 18). Davon bleiben hier nur einige Schädel übrig, die letzten Reste der Renaissancemagie im Bilde. Wegen Fausts Beschwerden über das alte Gebein, mit dem sein Studierzimmer vollgestopft sei (Vers 417), wird das Bühnenbild der ersten Szene des Dramas regelmäßig mit Schädeln ornamentiert. Schon in der ersten Berliner Aufführung, für die Goethe seine Skizze des Erdgeistes verfertigte, war die erste Szene mit einem ganzen Skelett ausgeschmückt (Abb. 28), da das Interesse an Skeletten zu den (vor-)wissenschaftlichen Untersuchungen der Renaissance gehörte. Zur Zeit dieser Aufführung



Abb. 29. G.v. Max, Der Anatom
(Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek,
Inv. Nr. 14680; Foto: © Blauel Gnamm – Artothek).

aber hatte Goethe seine eigenen alchemistischen Spielereien schon lange aufgegeben und war selbst ein ernsthafter Anatom geworden, der durch seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens im menschlichen Schädel die Verwandtschaft des Menschen mit den anderen Säugetieren bewiesen hatte. Und zu der gleichen Zeit, als Max seine ›Faust‹-Zeichnungen fertigstellte (1869), malte er sein damals berühmtes Gemälde ›Der Anatom‹ (Abb. 29). Es sieht also so aus, als spielte Max mit den Schädeln in der Hexenküche auf den Übergang zur modernen Naturwissenschaft in Goethes Text an.

Das Gemälde des Anatomen weist noch eine weitere Verbindung zu Goethe auf. In ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ wendet der angehende Anatom Wilhelm sich vom Sezieren von Leichen ab, als ihm eines Tages der schöne Arm eines Mädchens vorgelegt wird, das sich aus Liebeskummer das Leben genommen hat. Die damit verbundene

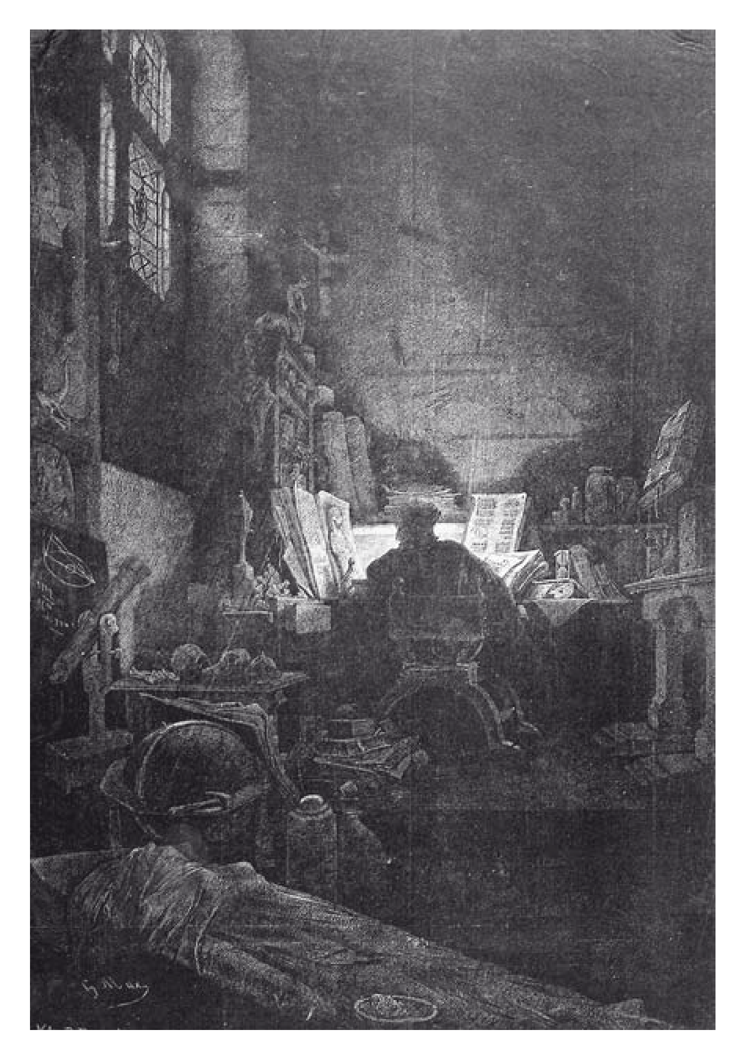


Abb. 30. G. v. Max, Faust in der Studierstube (FDH, Inv. Nr. III–13262/001).

Erklärung klingt auffallend ähnlich wie die zu Max' ›Anatom‹ führende Anekdote. Das erste Bild der ganzen Folge, Faust im Studierzimmer (Abb. 30), schließt den Kreis. Im Vordergrund links sieht man kein Skelett liegen, sondern die Leiche einer schönen jungen Frau. Auch hier zeigt sich die Anatomie als Bild der Naturwissenschaft. Max' Faust ist – wie der Goethes – kein Alchemist mehr; bei Max ist er Anatom.

Diese Beobachtung zeigt nicht nur, dass Max Goethes Wende zur modernen Naturwissenschaft in ›Faust‹ verstand, sie zeigt auch, wie grundsätzlich er die Modernität des Werkes erkannte, ganz im Gegen-

satz zur rückständigen Interpretation seiner Vorgänger. Wo sie versuchten, Architektur, Kleidung und Stil der frühen Renaissance neu zu beleben, wo sie eine glatte Unterscheidung zwischen Gutem und Bösem bestätigen wollten, eine Welt mit sichtbaren Boten der Gottheit, da wollte Max mit seiner auffallenden Hervorhebung der Anatomie markieren, wie sich im ›Faust‹ alles nach Innen zieht – wie das Skelett sich hinter das Fleisch zurückzieht, so zieht sich auch das Ich, die Seele, zurück. Die Bedeutung lässt sich nicht mehr an der Struktur des sichtbaren Universums ablesen, sie ist nur durch die erforschende Tätigkeit des menschlichen Geists aufzudecken.[10]

Die Rolle der Illustrationen in der Rezeption wenigstens dieses Textes bedarf offensichtlich weiterer Untersuchungen. Die Abbildungen spiegeln nicht einfach das Verständnis des Textes zur Zeit ihrer Verfertigung wider; sie wirken auch auf die weitere Rezeption des Texts ein. Die anhaltende Beliebtheit der Bilder aus dem früheren neunzehnten Jahrhundert lässt, möchte ich behaupten, die Rezeption des Werks auf einem Niveau verharren, auf dem es nicht adäquat verstanden wurde; die Radierungen und Lithographien von Retzsch, Cornelius und Delacroix lassen immer noch, trotz ihrer unbestreitbaren Vorzüge, lange Strecken des Texts im Schatten. In dieser Hinsicht bieten die Holzschnitte von Gabriel von Max einen Musterfall, um die interpretative Arbeit von Illustrationen und ihre Rolle in der sich weiter entwickelnden kritischen Diskussion eines Meisterwerks zu untersuchen.

10 Sowohl Goethe wie auch Max hegten Bedenken hinsichtlich der von Anatomen begangenen Zerstörung einst lebendiger Formen. Die Episode in ›Wilhelm Meister‹ will zeigen, dass man die Anatomie besser durch die Nachbildung des menschlichen Körpers von innen heraus verständlich machen kann, als durch dessen Zerstörung. Max' Gemälde will wohl dieselbe Auffassung nahelegen: Der Anatom befindet sich nicht in der ersten Jugend; er ist alt genug, um es besser zu wissen. Die gespannten Finger, die das Tuch zurückziehen, evozieren die krallenartige Hand des Mephistopheles in den oben gesehenen Bildern. In Max' berühmtem Gemälde von 1883, ›Der Vivisektor‹, treibt ihn die Gewalt seiner Überzeugungen zur Allegorie: Das Mitleid hat einen lebenden Hund gerade aus den Händen des ältlichen Anatomen gerettet; die Waage zeigt, dass das Herz das Gehirn aufwiegt. Das Mitleid ist der Hexe ähnlich, indem ihre emotionelle und rhetorische Kraft sowohl Faust wie auch Mephistopheles zu überwältigen scheint.

Dietmar Pravida

Goethe-Haus, *fin de siècle*

Gabriele d'Annunzios Besuche im Frankfurter Goethe-Haus und die Goethe-Rezeption am Ende des 19. Jahrhunderts

I.

Eleonora Duses Gastspielreise des Frühjahrs 1900 führte zwischen dem 13. März und dem 16. Juni von Wien über München, Berlin und Frankfurt nach London. Mit wechselnden italienischen Theatergesellschaften ging sie jährlich zweimal auf europäische Rundreise und war regelmäßig auf den Bühnen Wiens, Berlins und anderer deutscher Städte zu sehen. Fremdsprachige Vorführungen durchreisender Theatertruppen mit einer berühmten Schauspielerin im Zentrum waren ein Charakteristikum der Belle Époque.[1] Zu Anfang ihrer Karriere mit geläufigen Repertoirestücken berühmt geworden, bemühte sich die Duse in der Folge um eine Modernisierung ihrer Rollen. Den Höhepunkt bildete die Verbindung mit Gabriele d'Annunzio zwischen 1895 und 1904. Der bedeutendste italienische Autor der Jahrhundertwende schrieb seine Dramen meist im Hinblick auf Aufführungen durch die Schauspielerin, wiewohl die Stücke nie als dankbare Starrollen konzipiert waren, im Gegenteil.[2] Bis 1903 nahmen seine Werke einen zunehmend breiten

1 Zu den Tourneen der Duse vgl. die Aufstellung bei Francesca Simoncini, Eleonora Duse capocomica, Firenze 2011 (= Storia dello spettacolo. Saggi 17), S. 138–140, Anm. 51; zu den Gastspielreisen 1900 ebd., S. 120–124. – Für Hinweise und Unterstützung sei Konrad Heumann, Beatrice Humpert, Katja Kaluga, Joachim Seng und Petra Maisak vielmals gedankt.

2 Zu Entstehungsgeschichte und Erstaufführungen vgl. die Hinweise in: Gabriele d'Annunzio, Tragedie, sogni e misteri, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, 2 vol., Milano 2013. – Die übrigen Werke d'Annunzios werden nach der jüngsten Gesamtausgabe (in der Reihe »I Meridiani«, 11 vol., Milano 1982–2013) angeführt: Versi d'amore e di gloria, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, 2 vol., 1982–1984; Prose di romanzi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini,

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-007

Raum ein – das Programm einer Tournee des Jahres 1902 bestand allein aus seinen Dramen –, und fanden den Weg auf internationale Bühnen und wurden in der Folge auch von gewöhnlichen Theatern aufgeführt. Mit dem Abschluss ihrer Mission in Sachen d'Annunzio – wie Hermann Bahr es nannte[3] – und mit dem Ende der agonal geführten Arbeits- und Liebesbeziehung zwischen beiden verschwanden sie ziemlich rasch wieder von den Bühnen, zumindest außerhalb Italiens.

Der Spielplan der Gastspielreise setzte sich aus älteren Stücken und aus d'Annunzios Tragödie ›La Gioconda‹ zusammen. In Frankfurt trat die italienische Truppe an drei Abenden auf, am 26. April mit Arthur W. Pineros ›La seconda moglie‹, am 28. mit Alexandre Dumas' d.J. ›La principessa Giorgio‹ und am 30. mit ›La Gioconda‹.[4] Die Tragödie war schon ein Jahr zuvor in Palermo uraufgeführt und dann – nach einigem Zögern der Duse – auch außerhalb Italiens erfolgreich gegeben worden, auf der laufenden Tournee zuvor in München, Wien und Berlin. Die Wiener und Münchener Aufführungen wurden in der Presse ausführlich besprochen. Verglichen damit war Frankfurt ein unauffälliger Termin. Die maßgebliche nationale Theaterzeitschrift ›Bühne und Welt‹ verzeichnet knapp die vorangegangenen Aufführungen sowie auch die nachfolgenden Auftritte in London im Mai und Juni, übergeht aber die drei Frankfurter Abende.[5] Von der überaus freundlichen Aufnahme am

2 vol., 1988–1989; Scritti giornalistici, I: 1882–1888, a cura di A. Andreoli e Federico Roncoroni, 1998; Scritti giornalistici, II: 1889–1938, a cura di A. Andreoli e Giorgio Zanetti, 2003; Prose di ricerca, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, 2 vol., 2005. Nach der älteren Gesamtausgabe (in der Reihe »I classici contemporanei italiani«: Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, a cura di Egidio Bianchetti, 11 vol., Milano 1939–1976) werden die Notizbücher zitiert: Taccuini, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, 1965; Altri taccuini, a cura di Enrica Bianchetti, 1976.

3 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Bd. 3: 1901–1903, bearb. von Helene Zand und Lukas Mayerhofer, Wien u.a. 1997, S. 282 (vom 5. April 1903): »la mission d'Annunzio«.

4 Almanach der vereinigten Stadt-Theater zu Frankfurt am Main für das Jahr 1901, hrsg. von den Souffleuren der vereinigten Stadttheater, Frankfurt am Main 1901, S. 43.

5 Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik, 2. Jg., 2. Halbjahr (April – September 1900), Nr. 13 (April I), S. 613; Nr. 14 (April II), S. 657 f. (München) und S. 659 (Wien); Nr. 16 (Mai II), S. 699 (Berlin) und S. 700 (Frankfurt); Nr. 17 (Juni I), S. 747 (Frankfurt); Nr. 23 (September I), S. 995–998 (Erich Freund, Von der Londoner Season), hier: S. 996.

Abend des 30. April berichtet jedoch ein Theaterkritiker der ›Frankfurter Zeitung‹.[6]

Unmittelbar nach der Ankunft aus Berlin, in der Nacht vom 25. auf den 26. April, hatte die Schauspielerin auf Briefpapier des ›Frankfurter Hofs‹ den Freund dringend gebeten, nach Frankfurt zu kommen:[7]

– In ogni modo, *sola* sarò il primo maggio –
Ti vedrò ? –
– no, – tu non potrai – sarà così –
Per potere stamane telegrafarti quella proposta d'incontrarti dal primo al tre maggio, – ho fatto violenza a una profonda, nascosta, fonda voce nel fondo di me, che mi incitava di non farlo –
– a Wienna, mi dicesti …
– e ho creduto. –
Dio, che stanchezza. Il movimento del treno è ancora in me. Gli occhi vedono sfilare, case e campagne, – stelle – e fari rossi – su i grandi spuntoni di ferrovia …
come un mare – e la vita, che va, che va.
Dove sei ?
Rocco riceverà il telegramma per te –
– ah, che farò !

– Wie auch immer, ich werde *einsam* sein, am ersten Mai –
Werde ich dich sehen? –
– nein, – du wirst nicht kommen können – so wird es sein –
Um dir heute Abend den Vorschlag telegraphieren zu können, dich vom ersten bis dritten Mai zu sehen, – dafür musste ich gegen eine

6 –m, Die Gioconda. (Frankfurter Schauspielhaus: La Gioconda. Tragedia in quattro atti di Gabriele d'Annunzio. Gastspiel der Frau Duse am 30. April.), in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 44. Jg., Nr. 119 vom 2. Mai 1900, 2. Morgenblatt, S. [1].

7 Eleonora Duse – Gabriele d'Annunzio, Come il mare io ti parlo. Lettere 1894–1923, a cura di Franca Minnucci, edizione diretta da Annamaria Andreoli, Milano 2014, S. 460 (alle Übersetzungen stammen hier und im folgenden vom Verfasser). Einige wenige der zahlreichen, in dieser Edition nicht oder nur anmerkungsweise enthaltenen Telegramme sind wiedergegeben in: Maria Pia Pagani, I telegrammi di Eleonora Duse, in: Forma breve, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini e Carla Vaglio Marengo, Torino 2016, S. 234–243. Zum Briefstil der Duse vgl. Stefania Stefanelli, Una donna allo specchio: lo stile epistolare di Eleonora Duse, in: Ariel 4 (1989), nº 1–2, S. 207–226. – Rocco Pesce war d'Annunzios langjähriger Kammerdiener.

tiefe, geheime, elementare Stimme in meinem Inneren angehen, die mich drängte, es nicht zu tun –
– in Wien, da sagtest du mir …
– und ich habe es geglaubt. –
O Gott, diese Müdigkeit. Ich fühle noch die Bewegung des Zugs in mir. Die Augen sehen Häuser und Landschaften vorbeiziehen, – Sterne – und rote Lichter – auf den großen Meldepfosten der Eisenbahn …
Wie ein Meer – und das Leben, es zieht vorbei, vorbei.
Wo bist du?
Rocco wird das Telegramm für dich entgegennehmen –
– ach, was werde ich tun!

Das Schreiben vermittelt einen Eindruck von dem theatralischen und aufgelöst wirkenden Briefstil der Duse. Allerdings gab es diesmal neben den ohnehin bestehenden Spannungen zwischen beiden, von denen d'Annunzio seinem Freund Angelo Conti berichtet,[8] einen besonderen Grund für den aufgewühlten Zustand, der hier – und bereits im vorangegangenen Brief aus Berlin vom 21. April – zum Ausdruck kommt. Im März war d'Annunzios jüngster Roman in Italien erschienen, ›Il fuoco‹ (›Feuer‹), in dem die Beziehung zwischen der alternden Schauspielerin (sie war zum Zeitpunkt des Erscheinens 41 Jahre alt) und dem fünf Jahre jüngeren Dichter in kaum verhüllter Form dargestellt wird. Ließ sich bereits bei d'Annunzios früheren Werken leicht erahnen, dass sie in erheblichem Ausmaß auf autobiographischer Grundlage beruhten, so war dies hier offensichtlich und wurde von den Rezensenten aller Länder auch mehr oder weniger deutlich – mit oder ohne Nennung von Namen – berücksichtigt, oft ganz direkt ausgesprochen und ausführlich erörtert. Es scheint, dass der Autor diese biographische Lesart frühzeitig befördert und wohl sogar selbst lanciert hat, noch lange bevor die Ar-

8 D'Annunzio an Angelo Conti, 24. Mai 1899 (nach einer Aufführung der ›Gioconda‹ in Venedig), in: Gabriele d'Annunzio, Carteggio col « dottor mistico ». Con una notizia di Ermindo Campana, in: Nuova antologia 401, ser. VIII, a. 74, fasc. 1603 (1° gennaio 1939), S. 10–32, hier: S. 27 f.: »Per me, per l'amica, nessuna gioia. Dopo la rappresentazione ho passato alcune ore delle più tristi e tragiche della mia vita. Ella è presa da una specie di dèmone cattivo che non le dà tregua. La più profonda tenerezza, la più pura devozione non valgono! Ella vede da per tutto, intorno a sè, la menzogna e l'insidia. – La dolce creatura diventa ingiusta e crudele contro sè e contro me, senza rimedio.«

beit an dem Werk weit gediehen war.[9] Die Duse behauptete, die besonders enthüllenden sie betreffenden Teile des Romans vor dessen Erscheinen nicht gekannt zu haben.[10] »Lessi il libro de quale non conoscevo che qualche frammento e che voi mi consigliavate non leggere«, wie sie am 10. Mai an Conti schreibt (»ich las das Buch, das ich bislang nur bruchstückweise kannte und das zu lesen Sie mir abgeraten haben«). Im vorangehenden Brief vom 11. März hatte sie denselben um ein Exemplar gebeten, das ihr offenbar nicht bereits durch den Verfasser selbst zugekommen war.[11] Der Höhepunkt der öffentlichen Erregung sollte aber erst in Frankreich erreicht werden, wo der Roman am 1. Mai – wenige Tage nach dem zitierten Frankfurter Brief und am Tag von d'Annunzios Ankunft in Frankfurt – in Vorabdrucken zu erscheinen begann.[12] Eine deutsche Übersetzung durch Maria Gagliardi, die autorisierte Übersetzerin von d'Annunzios Prosawerk und übrigens eine Tochter von Hedwig Dohm, kam noch im Juli des laufenden Jahres bei Albert Langen heraus.[13]

9 Vgl. d'Annunzio an Georges Hérelle, 4. April 1896, in: Carteggio D'Annunzio – Hérelle, 1891–1931, a cura di Mario Cimini, Lanciano 2004, S. 380 f.

10 Romain Rolland, D'Annunzio et la Duse. Souvenirs, in: Les Œuvres libres 246, n. s. 20 (1947), S. 3–50, hier: S. 25 f. Rollands eigenes Urteil über den Roman findet sich in einem Brief an Malwida von Meysenbug, 16. März 1900, in: Cahiers Romain Rolland 1: Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, Paris 1948, S. 278 f.

11 Donatella Fedele, La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti, in: Critica Letteraria 28 (2000), S. 297–333, hier: S. 324 und 323. Siehe auch Georges Hérelle, Notolette dannunziane. Riccordi – Aneddoti – Pettegolezzi, a cura di Ivanos Ciani, avvertenza e introduzione di Guy Tosi, Pescara 1984, S. 86. Im Briefwechsel mit d'Annunzio kommt die Duse während des ganzen übrigen laufenden Jahres immer wieder auf den Roman zurück.

12 Gabriele d'Annunzio, Les romans de la Grenade. Le Feu, traduit par Georges Hérelle, in: Revue de Paris, 7e année (1900), t. III (mai – juin), 1er mai, S. 1–61; 15 mai, S. 241–287; 1er juin, S. 481–533; 15 juin, S. 722–771; t. IV (juillet – août), 1er juillet, S. 31–66; 15 juillet, S. 378–428. Zur Aufnahme des Romans vgl. Luciano Zuccoli, Les dernières manifestations littéraires et politiques de M. Gabriel d'Annunzio, in: Mercure de France, t. 35, nº 129 (septembre 1900), S. 810–817.

13 Gabriele d'Annunzio, Die Romane des Granatbaumes. Feuer. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von M. Gagliardi, München 1900. – Zu Maria Gagliardi vgl. Karl Korsch, Gesamtausgabe, Bd. 8: Briefe 1908–1939, hrsg. von Michael Buckmiller, Michel Prat und Meike G. Werner, Amsterdam und Hannover 2001, S. 50; Hedwig Pringsheim, Tagebücher, hrsg. und kommentiert von Cristina Herbst, Bd. 1: 1885–1891, Göttingen 2013, S. 48 f.

D'Annunzio war seit seinem Debut in französischer Übersetzung im Jahr 1893 ein Schriftsteller von europäischem Ansehen. In Deutschland hatten ihn zu gleicher Zeit Hermann Bahr, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal bekanntgemacht. Zeitweise hatte man sich in Deutschland »seltsamer Weise fast leidenschaftlicher mit d'Annunzio beschäftigt als in seinem Vaterlande«[14] – die heftigen Auseinandersetzungen um den Autor in Italien und die Ablehnung, die ihm dort von vielen Seiten entgegengebracht wurde, sind ein Gemeinplatz der frühen Berichte. Seit 1896 erschienen seine Romane und Dramen in rascher Folge auch in deutscher Übersetzung von meist zweifelhafter Qualität und bis 1904 vorwiegend im Verlag von S. Fischer, jährlich kamen mehrere Bände mit den jüngsten Arbeiten sowie nachgeholten Übersetzungen älterer Werke heraus.[15] Bis 1914 blieb er in Deutschland und in ganz Europa ein einflussreicher und vielgelesener Autor. Gemessen an der Zahl der Zeitschriftenpublikationen über den Dichter bildete das erste Halbjahr 1900 den absoluten Höhepunkt des öffentlichen Interesses an ihm in Deutschland.[16]

Das Frühjahr 1900 war, in einer für d'Annunzio nicht gerade ungewohnten Weise, bewegt und überfüllt mit privaten und öffentlichen Ereignissen aller Art. Am 24. März wechselte er in einem aufsehenerregenden Vorgang im römischen Parlament, wo er seit 1897 als Abgeordneter vertreten war, von der äußersten Rechten zu den Sozialisten.[17] Am 10. April nahm er an der Wiener Aufführung der ›Gioconda‹ in Gegenwart des Kaisers teil; dies dürfte überhaupt sein einziger öffent-

14 Alberta von Puttkamer, Gabriele d'Annunzio. Eine Studie, in: Die Gesellschaft, 18. Jg. (1902), Bd. 3, H. 17–18, S. 350–374, hier: S. 364.

15 Vgl. Volker Kapp, Frank-Rutger Hausmann, Stefani Arnold, Christine Asiaban, Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. II/1: Von 1730 bis 1990. A – Goldoni, Tübingen 2004, S. 442–454, Nr. 3252–3331.

16 Vgl. Bibliographie der deutschen Zeitschriften-Litteratur mit Einschluß von Sammelwerken, hrsg. von F[elix] Dietrich, Bd. 1 (1896) – 33 (Juli – Dezember 1913), Osnabrück 1897–1914, s. v. Annunzio (Gabriele d'~): 13 bibliographisch verzeichnete Publikationen im ersten Halbjahr 1900, die anderen beiden Gipfel im Zeitraum 1897–1913 bilden das zweite Halbjahr 1901 mit sieben und das erste Halbjahr 1899 mit sechs nachgewiesenen Publikationen

17 Vgl. Guy Tosi, Gabriele d'Annunzio député, in: Revue du Nord 36 (1954), nº 142, S. 395–399; Francesco Pariset, D'Annunzio a Montecitorio. L'esperienza parlamentare di Gabriele d'Annunzio, in: Storia contemporanea 8 (1977), S. 5–34.

licher Auftritt auf deutschsprachigem Gebiet gewesen sein. Dazwischen hielt er sich in Rom auf. Nach dem Eintreffen des Telegramms und des Briefes der Duse vom 26. April reiste er am 29. über Mailand, wo er sich mit Romain Rolland traf, nach Basel und von dort am 30. weiter nach Deutschland. In Frankfurt traf er am 1. Mai ein, wo ihn bereits ein vom selben Tag datierender Brief der Duse – wieder auf Papier des ›Frankfurter Hofes‹ – erwartete, der ihn instruierte, »un nome qualunque all'Hôtel« anzugeben und sich dort nicht auf den Fluren zu zeigen, da er sonst auf Bekannte träfe, was in der gegenwärtigen Situation nicht opportun sei.[18]

Nach der Begegnung in Frankfurt – die Theateraufführungen besuchte er nicht – begleitete der Dichter die Schauspielerin nach Köln. Danach reiste diese weiter nach London,[19] er selbst kehrte am 9. Mai nach Rom zurück.[20] Ende Mai erklärte er sich als Kandidat der radikalen Linken in einem Florentiner Wahlkreis. Nach heftigem Wahlkampf – zu dem auch ein Duell gehörte, in welchem er einen Journalisten verletzte – fiel er bei der Wahl am 30. Juni durch und kehrte zu seinem Sommeraufenthalt in Secco Motrone bei Viareggio und zu seinen journalistischen und literarischen Arbeiten zurück. Er arbeitete in diesen Tagen an Teilen der ›Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi‹, einer Sammlung von Hymnen in freien Versen, die sein bedeutendstes literarisches Werk darstellen. Vorabdrucke daraus verschafften ihm die Mittel, um die dringenden finanziellen Lasten abtragen zu können, die sich aus Unterhaltszahlungen und aus den Forderungen hartnäckiger und sich stetig vermehrender Gläubiger ergaben. Im Herbst 1900 war die Duse erneut auf Tournee, und wieder trat sie in Frankfurt auf, am 7. und 8. Oktober mit den Dramen ›La Signora dalle camelie‹ und

18 Lettere Duse – d'Annunzio (Anm. 7), S. 464 f. – Zu den Vorgängen im Frankfurter Hof bei Gelegenheit von Eleonora Duses und d'Annunzios Aufenthalt vgl. Katharina Deschka-Hoeck, Erfinder der Lebensläufe. Hans-Peter Litschers Aufführung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 199 vom 28. August 2002, Rhein-Main Zeitung, S. 47 (zu ›Eleonora Duses Rotes Riesenkänguruh‹ von Hans-Peter Litscher, Aufführung und Ausstellung, Frankfurt am Main, 27.–28. August 2002).

19 Duse an Olga Lodi, 7. Mai 1900, in: « Caro Olgogigi ». Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881–1933), a cura di Ferdinando Cordova, Milano 1999, S. 337 f.

20 D'Annunzio an Luigi Lodi, [9. Mai 1900,] ebd., S. 338. Siehe auch: Una lettera di Gabriele d'Annunzio, in: Il Giorno, 10 maggio 1900, S. 3 (zitiert ebd.).

›Hedda Gabler‹.[21] Wenige Tage später spielte die Duse auch im Stadttheater Mainz (10.–15. Oktober) sowie im Königlichen Theater Wiesbaden (16.–17. Oktober).[22] Immer noch war das Verhältnis zwischen dem Dichter und der Mimin spannungsvoll. Diesmal begleitete er sie in Frankfurt, Mainz und Wiesbaden und reiste danach über Luzern zurück zu seiner Wohnung in Settignano bei Florenz. Aus Frankfurt sandte er seinem französischen Übersetzer am 8. Oktober zwei Karten mit Porträtradierungen Goethes und Schillers.[23]

II.

D'Annunzio selbst war an seinem internationalen Ruhm viel gelegen, doch suchte er außerhalb Italiens nur in Frankreich öffentliche Auftritte, in Deutschland verkehrte er nur privatim und »inkognito«,[24] die

21 Almanach der vereinigten Stadt-Theater zu Frankfurt am Main 1901 (Anm. 4), S. 48. – Beide Frankfurter Aufführungen besuchte Ethel Florence Robertson (1870–1946) und versuchte anschließend, mit der bewunderten Schauspielerin Kontakt aufzunehmen (vgl. Dorothy Green, Ulysses Bound. Henry Handel Richardson and Her Fiction, Canberra 1973, S. 546). In ihrem Romanerstling ›Maurice Guest‹, der im Jahr 1908 unter dem Autornamen Henry Handel Richardson erschien, ist die weibliche Hauptgestalt Louise Dufrayer, eine Australierin im kosmopolitischen Leipzig der 1890er Jahre, nach der Duse gestaltet sowie nach den Heroinen in d'Annunzios Romanen; Henry Handel Richardson, Maurice Guest, 2 vol., London 1908, mit der Widmung »To Louise«; deutsche Übersetzung von Otto Neustätter, Berlin 1912. Siehe dazu George C. Schoolfield, A Baedeker of Decadence. Charting a Literary Fashion, 1884–1927, New Haven 2003, S. 327–356.

22 Bühne und Welt, 3. Jg., 1. Halbjahr (Oktober 1900 – März 1901), Nr. 3 (November I), S. 105–110 (Heinrich Stümcke, Von den Berliner Theatern 1900/1901. III), hier: S. 110; Nr. 4 (November II), S. 177 f. (Mainz); Nr. 6 (Dezember II), S. 265 (Wiesbaden). – Der spätere Theaterregisseur und Schriftsteller Rudolf Frank (1886–1979) besuchte die Mainzer Aufführungen von d'Annunzios ›La Gioconda‹ und ›La città morte‹, wie er in seiner Autobiographie berichtet; Rudolf Frank, Spielzeit meines Lebens, Heidelberg 1960, S. 10.

23 D'Annunzio an Hérelle, 8. Oktober 1900, in: Carteggio D'Annunzio – Hérelle (Anm. 9), S. 536.

24 D'Annunzio an Hofmannsthal, 18. Dezember 1899, in: Giuseppe Antonio Camerino, Sul simbolismo europeo (con lettere inedite di d'Annunzio a Hofmannsthal), in: ders., Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento, Milano 1989, S. 7–30, hier: S. 25: »Au mois d'ottobre je me suis arrêté trois jours à Venise, *retour de Vienne*. Vous étiez absent de votre ville, où d'ailleurs je ne suis resté que quelques jours *incognito* pour étudier des collections.«



Abb. 1. Eintragung Gabriele d'Annunzios im Besucherbuch des Goethe-Hauses, 8. Oktober 1900 (FDH Hausarchiv, Sign. 2–10): »Gabriele d'Annunzio. ottobre 1900.«

Berichte deutscher Journalisten oder Schriftsteller über Begegnungen mit ihm in Österreich oder Deutschland erwähnen meist ein Hotel als Ort des Treffens. Auch in Frankfurt hat er sich bei beiden Aufenthalten im Mai und Oktober 1900 anscheinend nur wenige hundert Meter im Umkreis seines Hotels bewegt und jeweils das nahegelegene Goethe-Haus – wo er sich beide Male in das Besucherbuch eintrug, das damals im Giebelzimmer im 3. Stock, dem sogenannten Arbeitszimmer, auf dem Schreibtisch auslag (Abb. 1–2)[25] – und das Städel aufgesucht.

Die Eindrücke beider Besuche sind in seinen Notizheften, den »Taccuini«, festgehalten. Es handelt sich um Hefte kleinen Formats mit wenigen Seiten, die der Autor während seines ganzen aktiven Lebens mit sich zu führen pflegte und in die er mit Bleistift seine Notizen eintrug, nicht nur bei Reisen und Museumsbesuchen, sondern etwa auch im Verlauf militärischer Aktionen im Ersten Weltkrieg. Auch die hier interessierenden Frankfurter Notizen wurden an Ort und Stelle niedergeschrieben. Die »Taccuini« enthalten kurze, stichwortartige Niederschriften verschiedensten Inhalts. Immer wieder wurden große Teile von ihnen später für Romane und für die essayistischen und autobiographischen Schriften der letzten Lebensjahre herangezogen.[26] Die

25 Vgl. Henry Pâris, La maison natale de Gœthe, in: La Plume littéraire, artistique et sociale, n° 303, 1er décembre 1901, S. 958–966, hier: S. 963. Siehe auch Hans Riebsamen, Bei Goethes vorbeigeschaut, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 45 vom 13. November 2005, S. R4 Kultur (mit Abbildungen) und unten S. 255 f.

26 Vgl. Marziano Guglielminetti, Prime riflessioni sui taccuini, in: Quaderni dannunziani 34/35 (1966), S. 505–529; Simona Costa, Il fuoco invisibile. Saggio sui « Taccuini » dannunziani, Firenze 1985, [1]1975 (= Saggi di cultura contemporanea 9); Stefano Bragato, Sulla « descrizione » nei taccuini di Gabriele d'Annunzio, in: Strumenti critici 27 (2012), S. 281–292.

Aufzeichnungen zu den Besuchen im Goethe-Haus nebst -Museum und im Städel während des ersten Frankfurter Aufenthalts finden sich in einem Heft mit der Nummer 41 und der Jahreszahl 1900 notiert, das die Aufschrift »Frankfurt – Goethe« trägt.[27] Die Überschrift auf dem ersten Blatt lautet »Frankfurt – Maggio 1900 – Casa Goethe – Museo – ›In nomine Isae‹«. »Isa, Isabella« ist der Name der weiblichen Hauptrolle, einer Hysterika, in dem Drama ›Sogno d'un mattino di primavera‹ (1897), dem ersten Stück d'Annunzios, das die Duse aufführte. D'Annunzio sprach Eleonora Duse in Briefen mit diesem Namen an, und die Schauspielerin unterschreibt selbst damit.[28] (Daneben gebraucht d'Annunzio auch die an Dante erinnernden Namensformen »Ghisolabella, Ghisa«;[29] auch für die anderen Geliebten fand er in den Briefwechseln eigene Namen.) Inmitten der Aufzeichnungen fehlt nach »il busto di Goethe a vent'anni – testa poi« ein ausgerissenes Blatt, das ausführlichere Aufzeichnungen zu Johann Caspar Goethes Gemäldesammlung enthielt.[30] Die Aufzeichnungen des zweiten Aufenthalts in Frankfurt, Mainz und Wiesbaden finden sich in einem Heft mit der Nummer 31 und mit der Aufschrift »Francoforte Magonza«.[31] Die das Goethe-Haus betreffenden Abschnitte lauten:

27 Taccuini, S. 399–405 und die Angaben auf S. 1270.

28 Tragedie, sogni e misteri I, S. 1039; Duse an d'Annunzio, 15. Dezember 1897, Lettere Duse – d'Annunzio (Anm. 7), S. 175.

29 Inferno XVIII, V. 48–66, bes. V. 55. Vgl. Vincenzo Presta, [Art.:] Ghisolabella dei Caccianemico, in: Enciclopedia dantesca, dir. Umberto Bosco, vol. 1, Roma 1971, S. 739 f.

30 Vgl. Taccuini, S. 400, Anm. a. Vgl. Pâris, La maison natale de Gœthe (Anm. 25), S. 960 f.: »De chaque côté de ce salon, deux petite pièces servant de chambres à coucher pour l'hôte et pour sa suite; dans l'une d'elles, se trouvent encore des fauteuils et des chaises en damas blanc et une superbe commode dorée supportant une grande glace et sur laquelle se dresse actuellement le buste de Gœthe enfant, buste où un physionomiste pourrait déjà démêler les plis de l'orgueil su le front, annonciateur déjà de vastes pensées.«

31 Altri taccuini, S. 137–145 und die Angaben auf S. 427.

Frankfurt am Main – Maggio 1900 – Casa Goethe – Museo – « *In nomine Isae* »

FRANCOFORTE –
1° maggio 1900.

Visita alla Casa di Wolfgang GOETHE.

Una casa di color bruno, con i *piani* sporgenti.

Inventario.

La sala di pranzo, i vecchi canterali – La tavoletta da lavoro per merletti – La stufa di ferro fuso con figure – la poltrona di cuoio – Le pareti di carta a fiori azzurri – lo specchio Lo zoccolo di legno dipinto in azzurrognolo – Tre finestre con le inferriate panciute – che danno su la strada – Un mobile intarsiato – di legni di varii colori –

La cucina con gli utensili di rame con i piatti di metallo – e di maiolica aventi le iscrizioni tedesche nel fondo –

Le finestre danno su la piccola corte tranquilla:

Gli uccelli cantano su un albero grande –

Nel vestibolo un vecchio orologio – fatto da un Goethe

Una lanterna con due candele

Un armadio – Una scala con le guide di ferro –

Pianerottolo con due grandi armarii massicci – Su le pareti le stampe di Roma – Colosseo – Piazza del Popolo – Navona –

Sala con poltrone di damasco rosso – Alle pareti tela dipinta con pagode cinesi –

Un lampadario di cristallo – Una stufa di porcellana – pavimento di legno – che mostra le fibre –

Un'altra stanza a *bouquets* di fiori – Mobili con appliques di bronzo –

Carattere profondamente tedesco e borghese –

Su una consolle – il busto di Goethe a vent'anni – testa poi ⟨…⟩

⟨…⟩ paese su le pareti – ruine, interni di templi – tutto è *vieillot* La biblioteca con armadii difesi da grate Triste – Libri rilegati in pergamena –

Tanta forza in quella casa pacifica e modesta – « Attendevo gli uragani »

Presso una finestra all'angolo un piccolo tavolino e una sedia –

Una vecchia fa la pulizia delle stanze, come se la famiglia Goethe le occupasse ancora –

Ancora una stanza a fiorami –

La madre di Goethe – disegno in una cornice – Frau Rat Goethe –

E sotto una lanterna con due vecchie candele –

Attigua è la piccola stanza dove nacque il Dio –

Piccola stanza nuda – con le pareti giallastre – Su un plinto, il busto di Goethe Olimpico – con la capellatura febea – La lira è appesa al plinto, e le corone d'alloro – disseccate –

Le due finestre guardano la corte – Gli uccelli cantano – Una stella di ottone sta appesa alla parete sul capo immortale –

Si sale al terzo piano – La stanza da lavoro di Goethe Una vecchia spinetta – fioca – con i tasti neri d'ebano e avorio – Su le pareti *silhouettes* nere – profili d'amici –

Wolfgang.

Nel museo le fredde reliquie puerili – I manoscritti, le lettere – In una vetrina oggetti feminili, ventagli, pettini, collane, anelli[,] orologi – bicchieri – Uno ha, in un medaglione, un serpente – « Glass aus Goethes Besitz mit gelber, bei auffallenden Licht blau erscheinender Schlange [»] – Vergl. Goethe Nachträge zur Farbenlehre –

Avrò stasera la maschera del Goethe –

* * *

+ ottobre 1900

+ *Francoforte*, + *Magonza*, + *Wiesbaden*.

8 ottobre 1900.

Ritorno a FRANCOFORTE. Allo Staedel – [...]

Riveduta la casa di Goethe, verso sera, nella strada umile. L'occhio va alla finestra che sta, sola, sul fianco destro, in alto: d'onde forse egli guardava « i lampi » nelle giornate di tempesta.

Nel cortile il grande albero ha qualche cinguettìo. Le foglie cadono.

Nuova impressione di pesantezza, di opacità, di onestà grave e angusta, di « lourdeur allemande ». I grandi e massicci armarii su i pianerottoli ! Le stufe !

Nella stanza delle *silhouettes* nere, una spinetta fioca, dai tasti di ebano.

Nella biblioteca, all'angolo, presso la finestra *dei lampi*, un leggìo quadruplice per musica, per *quartetto*.

Strano contrasto: nella piccola stanza giallognola, dove Wolfgang nacque, è sul piedestallo il suo busto in figura di Apolline! E l'atto di nascita, in una cornice tra le due finestre.

Il custode mi mostra, tra i libri vecchi, una Bibbia luterana ornata di vignette.

Su le pareti, nel pianerottolo, le stampe romane, *vedute* dell'Urbe.

Casta triste, « rispettabile ! », borghese, senza orizzonte, dove certo doveva spandersi l'odore della cucina.

Che fu l'adolescenza del semidio in quelle stanze

Frankfurt am Main – Mai 1900 – Goethe-Haus – Museum – »*In nomine Isae*«

Frankfurt –
1. Mai 1900

Besuch im Haus Wolfgang Goethes.

Ein Haus von brauner Farbe, mit vorspringenden Stockwerken.

Inventar.

Das Esszimmer, die alten Kommoden – das Tischchen zum Spitzenklöppeln – Der gusseiserne Ofen mit Figuren – der Ledersessel – die Tapeten mit blauen Blumen gemustert – der Spiegel   Der bläulich bemalte Holzsockel – drei Fenster mit gebauchten Eisengittern – die auf die Straße weisen – ein intarsiertes Möbelstück – mit verschiedenfarbigem Holz –

Die Küche mit dem Geschirr aus Kupfer und Tonware, mit deutschen Inschriften auf den Böden

Die Fenster weisen auf den kleinen, stillen Hof

Auf einem großen Baum singen die Vögel

In der Vorhalle eine alte Uhr – von einem Goethe angefertigt

Eine Laterne mit zwei Kerzen

Ein Schrank – Ein Treppenhaus mit Eisengeländern

Treppenabsatz mit zwei wuchtigen Schränken – an den Wänden Drucke von Rom – Kolosseum – Piazza del Popolo – [Piazza] Navona –

Zimmer mit Sesseln in rotem Damast – an den Wänden Tuchtapeten bemalt mit chinesischen Pagoden –

Ein Kristallleuchter – ein Porzellanofen – Holzfußboden – der Fasern aufweist

Ein anderes Zimmer mit Blumensträußen, *bouquets* – Möbel mit Bronzebeschlägen

Zutiefst deutscher und bürgerlicher Charakter

Auf einer Konsole – Goethes Büste im Alter von zwanzig Jahren – der Kopf dann ⟨...⟩

⟨...⟩ Land an den Wänden – Ruinen, Innenräume von Tempeln – alles ist altertümlich, *vieillot* Die Bibliothek mit Schränken geschützt durch trübselige Gitter – in Pergament gebundene Bücher –

Welche Kraft in diesem friedlichen und bescheidenen Haus – »Ich wartete die Gewitter ab«

Neben einem Eckfenster ein kleiner Tisch und ein Stuhl –

Eine alte Frau reinigt die Zimmer, als wären sie noch von der Familie Goethe belegt –

Noch ein geblümtes Zimmer –

Goethes Mutter – Zeichnung im Rahmen – Frau Rat Goethe –

Und darunter eine Laterne mit zwei alten Kerzen –

Der Nebenraum ist das kleine Zimmer, wo der Gott geboren wurde

Ein kleines, leeres Zimmer – mit gelblichen Wänden – Auf einem Kasten, die Büste des olympischen Goethe – mit göttlichem Haar – die Leier ist am Kasten aufgehängt, und die Lorbeerkränze – vertrocknet –

Die beiden Fenster blicken zum Hof – die Vögel singen – ein Messingstern hängt an der Wand über dem unsterblichen Kopf

Aufstieg zum dritten Stock – Goethes Arbeitszimmer Ein altes Spinett – matt – mit schwarzen Tasten aus Ebenholz und Elfenbein – An den Wänden schwarze Silhouetten – Profilansichten von Freunden –

Wolfgang.

Im Museum die frostigen Reliquien der Kindheit – die Handschriften, die Briefe – in einer Vitrine weibliche Utensilien, Fächer, Kämme, Ketten, Ringe[,] Uhren – Becher – Einer enthält, in einem Medaillon, eine Schlange – »Glas aus Goethes Besitz mit gelber, bei

auffallenden Licht blau erscheinender Schlange« – Vergl. Goethe Nachträge zur Farbenlehre

Diesen Abend erhalte ich Goethes Maske

* * *

+ Oktober 1900

+ Frankfurt, + Mainz, + Wiesbaden

8. Oktober 1900
Rückkehr nach Frankfurt. Zum Städel – […]

Wiedersehen mit dem Goethe-Haus, gegen Abend, in der ärmlichen Straße. Das Auge wandert zum Fenster, das sich, alleine, auf der rechten Seite findet, oben: von dort hat er vielleicht an stürmischen Tagen »die Blitze« beobachtet.

Auf dem großen Baum im Hof Gezwitscher. Die Blätter fallen.

Erneuter Eindruck der Schwere, der Dumpfheit, einer erdrückenden und engen Rechtschaffenheit, »deutsche Schwerfälligkeit«. Die großen und wuchtigen Schränke auf den Treppenabsätzen! Die Öfen!

Im Zimmer mit den schwarzen Silhouetten, ein mattes Spinett, mit Tasten aus Ebenholz.

In der Bibliothek, in der Ecke, in der Nähe des »Blitzfensters«, ein vierseitiges Pult zum Musizieren, für Quartette.

Seltsamer Kontrast: im kleinen gelblichen Zimmer, wo Wolfgang zur Welt kam, steht auf dem Piedestal seine Büste in Gestalt Apollos! Und die Geburtsurkunde, in einem Rahmen zwischen den beiden Fenstern.

Der Aufseher zeigt mir unter den alten Büchern eine Lutherische Bibel, mit Vignetten verziert.

An den Wänden, auf dem Treppenabsatz, die römischen Drucke, Veduten Roms.

Trauriges Haus, »ehrbar!«, bürgerlich, ohne Horizont, wo sich gewiss Küchengeruch breitmachte.

Das war die Jugend des Halbgotts in diesen Räumen.

Trotz der nicht geringen Zahl ungefähr gleichzeitiger Besuchsberichte stellen diese Aufzeichnungen die detaillierteste Beschreibung des Goethe-Hauses um 1900 dar.[32] Die besondere Aufmerksamkeit für die Ausstattung erinnert an die Aufzählungen und Beschreibungen von Objekten, mit denen die Räume in d'Annunzios Romanen ausgestattet sind, vor allem an die Schilderungen der kostbaren Inneneinrichtungen römischer Häuser in ›Il piacere‹ (›Lust‹), seinem erstem Roman. Bei den Prospekten der Stadt Rom erwähnt ein Bericht Emil Büchners aus dem Jahr 1899 auch die Ansicht des Petersplatzes,[33] d'Annunzio lässt gerade sie in den Notizen weg: auch in ›Il piacere‹ ist Rom eine heidnische, keine päpstliche Stadt.[34] Die Liste der Details wird bei d'Annunzio dann am Ende eines Durchgangs durch eine Etage mit einigen den Gesamteindruck wiedergebenden Bemerkungen zusammengefasst: Nach der Besichtigung des ersten Stocks wird der »zutiefst deutsche und bürgerliche Charakter« festgehalten, im zweiten Stock die »Kraft in diesem friedlichen und bescheidenen Haus«, die auf die Latenz des jungen, noch nicht zur Selbsterkenntnis gereiften Goethe zu beziehen ist. D'Annunzio zitiert aus dem ersten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹. Dort heißt es:

> Dort [sc. im Gartenzimmer im 2. Stock] lernte ich Sommerszeit gewöhnlich meine Lectionen, wartete die Gewitter ab, und konnte mich

32 Siehe die Darstellung von Petra Maisak und dem Verfasser in diesem Jahrbuch, S. 246–294.

33 E[mil] Büchner, Das Frankfurter Goethe-Haus, in: Reclams Universum. Illustrierte Familien-Zeitschrift, 15. Jg. (1898/1899), 2. Halbbd., Sp. 2777–2792, hier: Sp. 2780.

34 Das gilt trotz dem Umstand, dass der Roman die alte, architektonisch und städtebaulich noch an die Zeiten des Kirchenstaats erinnernde Stadt vor den grundlegenden Veränderungen der 1920er Jahre schildert und seit diesem Wandel gerade deshalb geschätzt und im Hinblick darauf gelesen wird; vgl. Francesco Flora, Gabriele d'Annunzio, Messina 1935 (zuerst Napoli 1926), S. 243 »E poichè si è accennata la Roma che il d'Annunzio ama ed ha imposta al nostro amore, la Roma papale, a preferenza della pagana […]« (zitiert nach Roberto Cadonici, Come leggere « Il piacere » di Gabriele D'Annunzio, Milano 1990, S. 91). Doch galten der Generation vor d'Annunzio bereits die Veränderungen der 1880er Jahre als Entstellung des alten Rom mit seinem antiken und mittelalterlichen Stadtbild; vgl. Ferdinand Gregorovius, Der Umbau Roms (1886), in: ders., Kleine Schriften zur Geschichte und Cultur, Leipzig 1888, S. 286–315.

an der untergehenden Sonne, gegen welche die Fenster gerade gerichtet waren, nicht genug sehen.[35]

›uragano‹ ist ein im Italienischen an sich nicht ungewöhnlicher, aber von d'Annunzio öfter verwendeter Ausdruck, der meist wohl metaphorisch gebraucht und auf den inneren Drang bezogen wird.[36] Dieser führt auf den Weg zu sich selbst, ein konstantes Thema dannunzianischer Werke: Zarathustras Devise »Werde der du bist!« ist das Leitmotiv des Romans ›Le vergini delle rocce‹ (›Die Jungfrauen von den Felsen‹, 1895).[37] Goethes Abwarten der Stürme hat d'Annunzio in einem späteren Text aus dem Jahr 1911, der auch im Wortlaut auf die beiden Frankfurter Notizhefte zurückgreift, wieder aufgenommen.[38]

Die positiv lautenden Bewertungen sind allein auf Goethe zu beziehen, nicht auf das Haus. Während andere Berichte die prachtvolle Ausstattung der Staatszimmer hervorheben, findet sich dazu bei d'Annunzio kein Wort, die relativ niedrige Deckenhöhe aller Räume mag zu dem bescheidenen Eindruck beigetragen haben. Das Geburtszimmer verweist bei d'Annunzio in seiner Kargheit auf die Geburt des gött-

35 Dichtung und Wahrheit I 1 (WA I 26, S. 16). Siehe dazu Otto Volger, Goethe's Vaterhaus. Ein Beitrag zu des Dichters Entwicklungsgeschichte, 2., verbesserte Auflage, Frankfurt am Main 1863, S. 50–52; Goethe's Dichtung und Wahrheit. Nach den vorzüglichsten Quellen revidirte Ausgabe. Mit Einleitung und Anmerkungen von G[ustav] von Loeper, 1. Theil, Berlin 1876, S. 235.

36 »Certi passaggi repentini di brutalità, *come uragani* su un cólto, gli devastavano lo spirito, gli chiudevano tutte le fonti interiori.« (Il trionfo della morte, Prose di romanzi I, S. 788; Hervorhebung D. P.) –»Sembrava, in verità, che ricorressero per l'Italia i tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari […]. […] Conseguiva i medesimi effetti poiché abbatteva e cancellava, ma non *come un tonante e lampeggiante uragano*, sì bene come un tardo fiume fangoso in cui si scaricassero mille canali putridi. […] Ma sentiva egli approssimarsi *l'uragano della volontà frenetica* che s'abbatte su la terra in portentosa vicenda di distruzioni e di creazioni?« (Giosuè Carducci commemorato da Gabriele d'Annunzio [1907], Scritti giornalistici II, S. 620 und 628 = Prose di ricerca II, S. 2286 und 2294; Hervorhebung D. P.)

37 Prose di romanzi II, S. 33, 39, 162, 163, 165 (»sii quale devi essere«).

38 Gabriele d'Annunzio, Le faville del maglio. Memoranda, in: Corriere della Sera, n° 264, 24 settembre 1911; u. d. T. ›Dell'attenzione‹ wieder in: Le faville del maglio, tomo primo: Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile (1924), Prose di ricerca I, S. 1104–1113, hier: S. 1104. Siehe unten, S. 291–293.

lichen Kindes in unwürdiger Umgebung. Bei der Verzeichnung der Trippelschen Büste greift d'Annunzio dann sogar auf poetisches Vokabular zurück: »il busto di Goethe Olimpico – con la capellatura febea«. Hier handelt es sich um ein Selbstzitat, aus dem jüngsten Roman ›Il fuoco‹. In einer Diskussion über das Theater und Wagners ›Parsifal‹ heißt es dort von einer Nebenperson des Romans, Baldassare Stampa, der als Nachfahre der Dichterin Gaspara Stampa vorgestellt wird:[39]

> Conosci tu il lamento del re malato? – gli chiese il giovine dalla lunga capellatura febea ch'egli portava come un retaggio della Saffo Veneziana, dell'« alta Gasparra », della sventurata amica di Collaltino.

> Kennst die die Klage des kranken Königs [sc. Amfortas]? fragte ihn der Jüngling mit dem göttlichen Haar, welches er wie ein Vermächtnis der venezianischen Sappho trug, der »erhabenen Gaspara«, der unglücklichen Geliebten [des Grafen] Collaltino.

Das Adjektiv ›febèo‹ ist ein poetisches Wort. In seinem Lexikon des dannunzianischen Sprachgebrauchs führt Giuseppe Lando Passerini es auf ein Sonett von Lorenzo de' Medici (»Datemi pace omai, sospiri ardenti …«) aus dessen Kommentar zu seinen Sonetten zurück.[40] Sprachhistorische Lexika nennen ebenfalls Lorenzo den Prächtigen und daneben noch ein Sonett Ugo Foscolos.[41] D'Annunzio hat schon in ›Il piacere‹ die Poesie des Quattrocento als ganz bewusst genutzte Quelle für Anregungen zu den Dichtungen des Romanhelden Andrea Sperelli erwähnt[42] und gerade zur Zeit der Ausarbeitung der ›Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi‹ in weitem Umfang auf Lexika zurück-

39 Prose di romanzi II, S. 291.

40 Giuseppe Lando Passerini, Il vocabolario della poesia dannunziana. Con una epistola a Gabriele d'Annunzio, Firenze 1912, S. 236. Vgl. Lorenzo de' Medici, Comento de' miei sonetti, a cura di Tiziano Zanato, Firenze 1991 (= Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e testi 25), S. 238 (Comento de' sonetti, nuovo argomento, XIX, V. 5–8): »Or li uomini e le fere hanno le urgenti | fatiche e ' dur' pensier' queti e remissi, | e già i bianchi cavalli al giogo ha missi | la scorta de' febei raggi orïenti.« Lorenzos Kommentar dazu findet sich ebd., S. 242.

41 Z. B. Giacomo Devoto, Gian Carlo Olim, Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana, t. 1, Milano 1987, S. 1134, Sp. C–D.

42 Prose di romanzi I, S. 146.

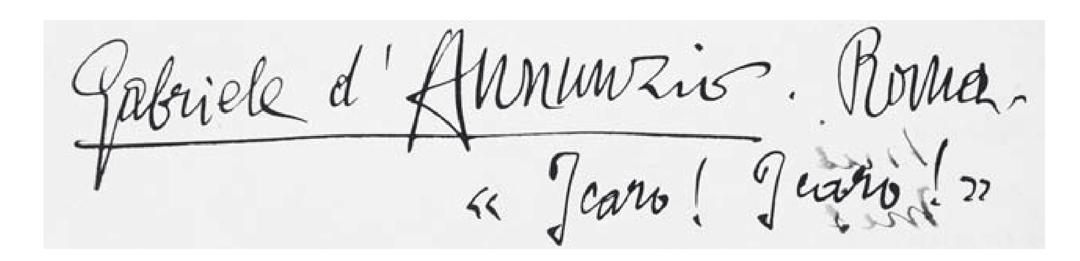


Abb. 2. Eintragung Gabriele d'Annunzios im Besucherbuch des Goethe-Hauses, 1. Mai 1900 (FDH Hausarchiv, Sign. 2–10): Gabriele d'Annunzio. Roma. « Icaro ! Icaro ! ».

gegriffen.[43] Bei Lorenzos Wortgebrauch handelt es sich seinerseits um einen poetischen Latinismus und genauer wohl um eine Vergilreminiszenz: In der ›Aeneis‹ (III.637 und IV.6) wird die »phoebea lampas« genannt (Fackel des Phoebus = Sonne, Sonnenlicht).[44] ›phoebeus‹ ist das Adjektiv zu Phoebus = Apollo und wäre also in deutscher Übersetzung mit dem Wort »apollinisch« (oder richtiger eigentlich »apollonisch«[45]) wiederzugeben, das aber schon vergeben und in seiner Bedeutung anderweitig festgelegt ist. D'Annunzios Affinität zu mythologischen Vergleichen schlug sich auch in seinem Eintrag im Besucherbuch (am 1. Mai) nieder, wo er seinem Namenszug die Ausrufe »Icaro ! Icaro !« hinzufügt (Abb. 2). Mit denselben Worten schließt ein (zwei Jahre später entstandener) Dithyrambos in dem Gedichtzyklus ›Alcyone‹, dem dritten Buch der ›Laudi‹.[46]

43 Vgl. Bruno Migliorini, Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana (1939), in: ders., La lingua italiana del Novecento, a cura di Massimo Fanfani, Firenze 1990, S. 261–277; Paolo Bongrani, D'Annunzio e i vocabolari: alcuni studi recenti, in: Lingua nostra 43 (1983), n° 2–3, S. 57–69.

44 Vgl. Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus, ed. by Arthur Stanley Pease, Cambridge, Mass. 1935, S. 90 f. (ad IV.6); Wolfgang Hübner, [Art.:] lampas, in: Thesaurus linguae latinae, volumen VII, pars altera, sectio II, Lipsiae 1970–1979, Sp. 908–911, hier: Sp. 910 (einen Artikel zu ›phoebeus‹ gibt es in dem Lexikon nicht).

45 Vgl. Franz Dornseiff, Die griechischen Wörter im Deutschen, Berlin 1950, S. 145.

46 Ditirambo IV, Versi d'amore e di gloria II, S. 581–598, hier: S. 598, V. 647.

III.

Dem Journalisten Ernesto Gagliardi gegenüber, der in der deutschsprachigen Presse vielfach für den Schriftsteller eintrat, behauptete d'Annunzio, er sei des Deutschen nicht mächtig.[47] Auch nach Ansicht seines französischen Übersetzers Georges Hérelle beherrschte er außer Italienisch nur noch Französisch in zureichendem Maß und soll deutsche und englische Werke nur in französischen Übertragungen gelesen haben. Außer der italienischen und französischen Literatur habe er die übrigen Literaturen kaum gekannt.[48] Die Bestände von d'Annunzios Bibliothek in dessen letzter Wohnung, dem ›Vittoriale‹, am Gardasee (die nur die seit 1922 in seinem Besitz befindlichen Bände enthält) bestätigen diese Angabe weitgehend. Dennoch bedarf sie einer gewissen Relativierung. Der Pädagoge Hérelle neigte dazu, den Freund an Maßstäben einer bildungsbürgerlichen Kulturbeflissenheit zu messen, die nicht die des Dichters waren. In einem Brief an Hofmannsthal nennt d'Annunzio seine Kenntnis des Deutschen unvollkommen, »bien imparfait«.[49] Da inzwischen eine Übersetzung und Bearbeitung eines Aufsatzes Hofmannsthals über d'Annunzio durch diesen selbst bekannt geworden ist, dürfte diese Aussage die Sachlage angemessen wiedergeben.[50]

D'Annunzios Urteil über das politische Deutschland und die Deutschen war wohl immer negativ und mit der stehenden Bezeichnung

47 Ernesto Gagliardi, Bei Gabriele d'Annunzio, in: Die Zukunft, 9. Jg., Bd. 35, 4. Mai 1901, S. 201–206, hier: S. 206. Zu Ernesto Gagliardi vgl. Pringsheim, Tagebücher (Anm. 13), Bd. 1, S. 599; zu seinen um 1900 veröffentlichten d'Annunzio-Arbeiten vgl. Joseph G. Fucilla and Joseph M. Carrière, D'Annunzio Abroad. A Bibliographical Essay, New York 1935, S. 5, Nr. 63–64; S. 14, Nr. 176; S. 15, Nr. 180; S. 16, Nr. 188; S. 53, Nr. 574–576; S. 78, Nr. 863; S. 97, Nr. 1114; S. 135, Nr. 1575.

48 Hérelle, Notolette dannunziane (Anm. 11), S. 16 (aus dem Jahr 1894). Ivanos Ciani immerhin hält dieses Zeugnis für »unwiderleglich«; Ivanos Ciani, D'Annunzio e la Mitteleuropa (1997), in: ders., Esercizî dannunziani, Pescara 2001, S. 547–556, hier: S. 547.

49 D'Annunzio an Hofmannsthal, 22. Juni 1899, in: Camerino, Sul simbolismo europeo (Anm. 24), S. 24.

50 Vgl. Roberta Ascarelli, Hugo von Hofmannsthals ›Gabriele d'Annunzio‹ in der Übersetzung von Gabriele d'Annunzio, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 3 (1995), S. 169–213, bes. S. 169.

»barbari« angemessen gekennzeichnet, wenngleich d'Annunzio das Wort oft in einem nahezu neutralen und sogar wohlwollenden Sinn verwendet.[51] Sein Verhältnis zur deutschen literarischen Kultur – breiter war seine Kenntnis der klassischen und romantischen Musik – beschränkte sich auf einige Größen: Schopenhauer, dem vermittelt über Amiel erhebliche Bedeutung für das Frühwerk zukommt; Wagner, dessen Werk in ›Il fuoco‹ ausführlich besprochen und als wenn auch »barbarisches« und zu überbietendes Vorbild behandelt wird; Nietzsche, den d'Annunzio etwa seit 1892 und anfangs vornehmlich über französische Quellen kannte und der ihm dazu verhalf, den Kontur der ihm eigenen Tendenzen schärfer auszuprägen;[52] sowie Goethe. D'Annunzio hatte ihn schon in seiner Schulzeit gelesen hat, und obwohl er in d'Annunzios Schriften nur vergleichsweise selten genannt wird, hat Goethe sichtlich zur Formung seines Verständnisses von Kunst und von der Rolle des Dichters beigetragen.[53] Besonders scheinen Goethes kunst- und dichtungstheoretische Ansichten und seine Autobiographie ein Ferment zur Ausbildung jenes genuin dannunzianischen, in den späteren autobiographischen Schriften überdeutlich hervortretenden Figuralismus gewesen zu sein, der die natürliche und menschliche Welt stets in einem ver-

51 So wird Nietzsche »barbaro enormo« genannt (Ode per la morte di un distruttore [September 1900], Versi d'amore e di gloria II, S. 344–356, hier: S. 352, V. 291) und Richard Strauss in einer sogleich berühmt gewordenen Formulierung »questo barbaro magnifico e temerario dagli occhi chiari« (Tischrede auf Richard Strauss am 17. September 1906 in Mailand; der Text bei Filippo Masci, La vita e le opere di Gabriele d'Annunzio in un indice cronologico e analitico, Roma 1950, S. 191). Siehe dazu Lea Ritter Santini, Oltre la siepe: i barbari visti e imitati da Gabriele D'Annunzio (1982), in: dies., Nel giardino della storia, Bologna 1988, S. 143–187.

52 Vgl. Guy Tosi, D'Annunzio scopre Nietzsche (1892–1894), in: ders., D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942–1987), a cura di Maddalena Rasera, 2 vol., Lanciano 2013, hier: t. 1, S. 469–511.

53 Zur frühen Goethe-Lektüre vgl. Album d'Annunzio. Con un saggio biografico-critico e il commento alle immagine di Annamaria Andreoli, ricerca iconografica di Eileen Romano, Milano 1990, S. 26. Zu d'Annunzio und Goethe: Santini, Oltre la siepe (Anm. 51), S. 155–178; Klaus Heitmann, Das italienische Deutschlandbild in seiner Geschichte, Bd. 2: Das lange neunzehnte Jahrhundert (1800–1915), Heidelberg 2008 (= Studia Romanica 143), S. 517–519, sowie die in Anm. 59 und 66 genannten Titel.

heißungsvollen Entsprechungsverhältnis zum Leben und Wirken des Dichters anzusehen gewohnt ist und dieses als geheimes Zentrum alles Geschehens betrachtet sehen möchte. In diesem Sinn ist zuletzt auch die wiederholte – und mit jeder Wiederholung stärker mit Bedeutung geladene – Bezugnahme auf jenen Satz aus dem ersten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹ zu verstehen: »ich wartete die Gewitter ab«. Die figurale Lesart von Goethes Autobiographie, die man d'Annunzio getrost unterstellen darf, steht damit in einem gewissen Gegensatz zu dem Verständnis des Werks, das der Rekonstruktion des Goethe-Hauses zugrundeliegt, denn diese bemühte sich dem Selbstverständnis nach um eine adäquate Wiederherstellung des historischen Zustandes zur Zeit Goethes, die sich an den Angaben zum Tatsächlichen in der Autobiographie orientierte.

Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, aber wohl schon zwei Jahrzehnte früher, war neben das gemeineuropäische romantische Goethebild der Mme de Staël das Bild des klassischen Status beanspruchenden Menschen und Dichters getreten: Ernest Renan sprach in seinen Jugendtagebüchern der 1840er Jahre unter Einfluss der Eckermannschen Gespräche von »le Gœthe olympien, […] le penseur ferme et froid«.[54] Ästhetizistisch gewendet entstand so das Bild des kalten und klugen Artisten, der in seiner Undurchdringlichkeit und impassibilité den Autoren seit der zweiten Jahrhunderthälfte und des Jahrhundertendes – wie Théophile Gautier,[55] Gustave Flaubert und James Joyce – als Vorbild diente. Der künstlerisch intransigente amoralische Fürst der Poeten, als der Goethe den europäischen Autoren galt, ist eher das Gegenteil jenes gleichnamigen »Olympiers Goethe«, den der bildungsbür-

54 Ernest Renan, Cahiers de jeunesse 1845–1846, in: ders., Œuvres complètes. Édition définitive établie par Henriette Psichari, 10 vol., Paris 1947–1961, hier: t. 9, 1947 (1960), S. 256. Zur Bedeutung Renans für die französische Goethe-Rezeption vgl. Flora Emma Ross, Goethe in Modern France. With Special Reference to Maurice Barrès, Paul Bourget and André Gide, Urbana 1937 (= University of Illinois Studies in Language and Literature 21, n° 3/4), S. 21.

55 »Il est difficile de se figurer Gœthe sous une autre apparence que le buste olympien de David d'Angers.« (Théophile Gautier, David d'Angers, in: ders., Portraits contemporains. Littérateurs – peintres – sculpteurs – artistes dramatiques, Paris 1874, S. 365–371, hier: S. 368; zuerst ausführlicher o. T. in Gautiers Rubrik ›Revue dramatique‹ in: Le Moniteur universel, n° 332, 28 novembre 1859.)

gerliche Goethekultus im deutschen Kaiserreich verehrte und gegen den Richard Dehmel dann im Jahr 1908 – ob zu Recht oder nicht – meinte protestieren zu müssen.[56] Eine eingehende Darstellung der europäischen Rezeption von ›Dichtung und Wahrheit‹ und anderer autobiographischer Schriften sowie der Eckermannschen Gespräche gibt es nicht. Die ›Souvenirs d'enfance et de jeunesse‹ von Ernest Renan (1883) müssten darin eine zentrale Stellung einnehmen, ebenso André Gides ›Si le grain ne meurt‹ (1924);[57] die Erhellung der eher verdeckten, aber vielleicht doch tiefergehenden Wirkung auf d'Annunzio bis zu seinem Tod im Jahr 1938 könnte einen sinnvollen Abschluss einer solchen Untersuchung bilden.

D'Annunzios Werk setzt mit dem Gedichtband ›Primo vere‹ (1879) ein, der unmittelbar auf Giosuè Carduccis ›Odi barbare‹ (1877) reagiert und auch an dessen Nachbildung der klassischen Metren anschließt. Carducci war zu seinem im Italienischen versgeschichtlich neuartigen Versuch durch Goethes ›Römische Elegien‹ angeregt worden.[58] Mit seinen eigenen römischen Elegien, deren erste zu Anfang 1888 unter dem Titel ›Gennaio Romano – Rileggendo le « Römische Elegien »‹ erschien und deren vollständige Sammlung als ›Elegie romane‹ 1892 als Buch herauskamen, nahm d'Annunzio direkt und ausdrücklich an Goethe Maß.[59] Hier fand er sein Lebensthema der Verbindung von Erotik und

56 Richard Dehmel, Der Olympier Goethe. Ein Protest, in: Allgemeine Zeitung (München), 111. Jg., Nr. 38 vom 19. Dezember 1908, S. 817–818 (die ›Allgemeine Zeitung‹ stellte im April 1908 von täglichem auf wöchentliches Erscheinen um und begann zugleich die Zählung wieder mit 1, daher gibt es in diesem Jahr zwei Ausgaben mit der Nr. 38); wieder in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 3, Berlin 1913, S. 137–141.

57 Renan, Œuvres complètes (Anm. 54), t. 2, 1948, S. 711–931; André Gide, Souvenirs et voyages. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris 2001 (= Bibliothèque de la Pléiade 473), S. 81–330.

58 Giosuè Carducci, Briefe an Giuseppe Chiarini und an Lidia (d.i. Carolina Cristofori Piva), 1. und 10. Januar 1874, in: Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci. Lettere, t. IX: 1874–1875, Bologna 1955, S. 4 f. und 15. Vgl. Guido Capovilla, D'Annunzio e la poesia « barbara », Modena 2006, S. 63 f.; Niva Lorenzini, « Sai tu l'isola bella … ». Carducci, Goethe, l'estetismo, in: Nuova rivista di letteratura italiana 10 (2007), S. 37–44.

59 Gabriele d'Annunzio, Elegie romane, Roma 1892 = Versi d'amore e di gloria I, S. 341–392. Vgl. Ernesto Guidorizzi, D'Annunzio e Goethe: Le Elegie romane, in:

Schreiben, wobei das Erotische ein wenig stärker ausgeprägt ist als bei Goethe. Die Bemerkung eines seiner Leser, seine ersten Werke strömten »odora di sperma« aus, nahm er nicht ganz ablehnend auf.[60] Für die frühe Wahrnehmung d'Annunzios war die Goethe-Referenz von großer Bedeutung: Hofmannsthals Aufsätze über den italienischen Dichter – und nicht nur diese und nicht bloß in Zusammenhang mit den ›Römischen Elegien‹[61] – sind von dem Vergleich mit Goethe bestimmt. Im ersten Jahrzehnt der deutschen Rezeption, als zunächst noch keine oder nur geringe Kenntnisse beim Publikum vorausgesetzt werden konnten und der Autor eigens vorgestellt werden musste, kommt kaum einer der zahlreichen Aufsätze und Besprechungen ohne irgendeinen Verweis auf Goethe aus. Und dieser Vergleich fiel meist zum Nachteil des italienischen Autors aus. Spuren aus den römischen Elegien finden sich auch in Selbstzitaten und Goethe-Zitaten – vor allem aus der fünften Elegie – in ›Il piacere‹.[62] In dem 1890 erschienenen, aber einige Jahre zuvor entstandenen Gedichtband ›L'Isottèo / La Chimera‹ hat d'Annunzio zahlreiche Verse aus den ›Römischen Elegien‹ in ein Gedicht über-

Quaderni del Vittoriale 23 (1980), S. 143–154, wieder in: ders., La poesia e la critica italiane di fronte a Goethe, Napoli 1992, S. 183–197; Raffaella Bertazzoli, Le « Elegie romane » tra Goethe e D'Annunzio, in: dies., Scritture di confine. Forme letterarie a contatto da Tarchetti a D'Annunzio, Roma 1990, S. 103–113 (dort S. 112 f. auch zu der von d'Annunzio benutzen französischen Übersetzung von Goethes Gedichten). – Zu erinnern ist hier auch an André Gides zeitlich ungefähr benachbarte Lektüre der ›Römischen Elegien‹ seit 1892; vgl. Jacques Cotnam, Le « Subjectif » ou les lectures d'André Walter (1889–1893), in: Cahiers André Gide 1: Les débuts littéraires: d'« André Walter » à l'« Immoraliste », Paris 1969, S. 15–113, hier: S. 73.

60 Libro segreto, Prosa di ricerce I, S. 1688 (bezogen auf ›Il piacere‹).

61 Siehe neben vielen anderen Enrico Corradini, « Elegie romane », in: Germinal. Giornale d'Arte 1 (1892), nº 30, 10 luglio, S. 233–234 (vgl. Carlo Fasola, Goethe und sein italienisches Publikum, in: Goethe-Jahrbuch 30 [1909], S. 154–179, hier: S. 175); Eugen Guglia, Gabriele d'Annunzio, in: Das Literarische Echo 1 (1898), Nr. 2, 15. Oktober 1898, S. 84–90; ders., Die römischen Elegien des Gabriele d'Annunzio und ihr Verhältnis zu Goethe. (Vortragsbericht), in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins 15 (1901), Nr. 11/12, S. 51–52.

62 Guy Tosi weist darauf hin, dass die literarischen Vorlieben des Helden von ›Il piacere‹, Andrea Sperelli, dieselben seien wie die in Bourgets Romanen, darunter auch Goethe; G. Tosi, Le fonti francesi dell'estetismo di Andrea Sperelli, in: ders., D'Annunzio e la cultura francese (Anm. 52), Bd. 2, S. 689–728, hier: S. 697.

nommen, das als ein Cento aus Goethe-Zitaten angesehen werden kann, ›Donna Francesca I‹. Einige der engeren Entsprechungen in diesem Text konnten im Jahr 1932 dann geradezu als Goethe-Übersetzung präsentiert werden.[63]

Goethe begegnete d'Annunzio aber nicht allein in Büchern. Auch die Duse war eine Goethe-Leserin, die sich gern mit den weiblichen Gestalten aus dessen Werken verglichen zu haben scheint: Romain Rolland gegenüber zitierte sie bei der ersten Begegnung im September 1899 in Zürich aus ›Wilhelm Meister‹. Man darf annehmen, dass sie sich auf Mariane und ihre ungeordneten Lebensverhältnisse bezog.[64] Als sie im Oktober 1899 in Berlin darauf verzichtete, die dort bereits angekündigte ›Gioconda‹ aufzuführen, offenbar weil sie ihre Zweifel an einem Erfolg nicht überwinden konnte, gab sie stattdessen (am 5. d.M.) die Klärchen-Szenen aus dem Schlussakt des ›Egmont‹.[65] Da die unterbliebene Aufführung seines Dramas d'Annunzio nicht nur der entgangenen Tantiemen wegen verstimmt zu haben scheint, ist diese Wahl

63 Versi d'amore e di gloria I, S. 475–477 (mit einem Motto aus der siebten römischen Elegie), bes. S. 476 f. (V. 33–50 und V. 57–64). Tomaso Gnoli, Introduzione, in: J.W. Goethe, Liriche scelte dalle migliori traduzioni italiane a cura di T. Gnoli e Amalia Vago Anche, Milano 1932 ([2]1932), S. ix–xx, hier: S. xvii: »qui ebbi la ventura di ricordarmi di due brani di ›Elegie romane‹ quasi perduti in un Canto dell'›Isotteo e la Chimera‹ di G. d'Annunzio«; siehe auch ebd., S. 315 f. Die Texte finden sich auf S. 99 f. und 101 (zu ›Römische Elegien‹, VII und X). Siehe dazu Benedetto Croce, Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche del Goethe, in: La Critica 37 (1939), S. 59–67, hier: S. 61 f.

64 Rolland, D'Annunzio et la Duse (Anm. 10), S. 22. Zu einer ähnlichen Empfänglichkeit für den zweideutigen Charme der Theaterwelt der ›Lehrjahre‹ bekennt sich der Erzähler der ›Recherche‹, als er von seiner Wiederbegegnung mit der Schauspielerin Rachel nach einer Theateraufführung berichtet; Marcel Proust, À la recherche du temps perdu. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, t. 2, Paris 1988 (= Bibliothèque de la Pléiade 101), S. 475 (Le Côté de Guermantes I, [1]1920).

65 Vgl. Stefanie Watzka, Die »Persona« der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er-Jahren. »Italienischer Typus« oder »Heimathloser Zugvogel«?, Tübingen 2012 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 45), S. 309 f. Über ihre Entdeckung Goethes berichtet die Duse d'Annunzio am 25. September 1899, Lettere Duse – d'Annunzio (Anm. 7), S. 326. Zur Rolle Goethes in den konfliktgeladenen Beziehungen im Herbst 1899 vgl. Annamaria Andreoli, Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio, Venezia 2017, S. 164–168.

womöglich nicht ohne Interesse für d'Annunzios Verhältnis zu Goethe während der Zeit der Zusammenarbeit mit der Duse. (Es würde aber vermutlich viel zu weit führen, die so auffällige Nichterwähnung des Puppenspiels in seinen Aufzeichnungen zum Goethe-Haus mit Eleonora Duses identifikatorischer Lektüre des ersten Buches der ›Lehrjahre‹ in Verbindung zu bringen.)

In der Bibliothek des Vittoriale findet sich eine größere Zahl an Goethe-Ausgaben.[66] D'Annunzio hat in seinen späteren Jahren diejenigen Werke, die für seine frühen Prägungen wichtig waren, erneut gelesen und oft auch intensiv annotiert, wie zum Beispiel sein französisches Exemplar der Gespräche mit Eckermann.[67] Der Selbstvergleich mit Goethe – er machte ihm auch scheinbar unbedeutende Details interessant, die ihm überhaupt für die Wesenserkenntnis historischer Gestalten am aussagekräftigsten schienen[68] –, der in seiner Überbietung der ›Römischen Elegien‹ ebenso gegeben ist, wie in anderen gelegentlichen Äußerungen, findet sich noch bis in die spätesten Lebensjahre. Zumal für seine monumentale Selbststilisierung hat er sich gerne auf Goethe berufen. Einen Freund, der Erinnerungen an seine Jugendzeit und seine Freundschaft mit d'Annunzio verfassen wollte (die dann nie erschienen), mahnte er in einem Ende des Jahres 1901 geschriebenen Brief, es mit der Wahrheit nicht zu genau zu nehmen und dabei an Goethe zu denken: »Ricòrdati, scrivendo, che il divino Goethe intitolò le memorie di sua vita ›Poesia e Verità‹.«[69] In einer späten autobiographischen Aufzeichnungen vergleicht er dann im Jahr 1932 (also in einem großen Jubiläumsjahr) sein eigenes exemplarisches Leben geradezu mit dem

66 Vgl. Ivanos Ciani, D'Annunzio lettore di cose tedesche (1985), in: ders., Esercizî dannunziani (Anm. 48), S. 533–546, hier: S. 537, Anm. 20; Giorgio Cusatelli, D'Annunzio e la cultura tedesca: allora e dopo, in: D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 9–14 maggio 1988, t. 2, Pescara 1989, S. 619–625, hier: S. 620 f.

67 Vgl. Ciani, D'Annunzio lettore di cose tedesche, a. a. O., S. 537; Santini, Oltre la siepe (Anm. 51), S. 156.

68 Vgl. Vita di Cola di Rienzo, Prose di ricerca II, S. 1991.

69 D'Annunzio an Filippo De Titta, 26. Dezember 1901, in: D'Annunzio e Filippo De Titta, Carteggio (1880–1922) e altri documenti dannunziani, a cura di Enrico Di Carlo, Lanciano 2007, S. 139. – Zum zeitüblichen Syndrom der Goethe-Nachahmung vgl. Fritz Kaufmann, *Imitatio Goethe*: Thomas Mann and his French *confrères*, in: Monatshefte für deutschen Unterricht 48 (1956/57), S. 245–259.

Goethes und seine 1909 erschienene Tragödie ›Fedra‹ mit ›Iphigenie auf Tauris‹ – beide Male zu seinem Vorteil:[70]

> Comparate la vita *esemplare* di Goethe e la mia vita *esemplare*.
> Comparate la sua *Ifigenia* alla mia *Fedra*. La sua pacatezza al mio eroismo.
> Il solenne Goethe aveva le gambe corte.
> Il lungo busto di Goethe era perfino modellato peggio de' suoi troppo numerosi « busti » postumi!
> Ma possiamo noi rimproverare le gambe corte al poeta di (?)
> Nell'audace paragone ch'io faccio tra me e Goethe (nel centenario della morte 1932) giustifico l'audacia – ossia la *sincerità* e la *verità* – considerando che la mia vita si conclude, che io sono al limitare del Buio, ch'io son per disparire.
>
> 19.III.1932

> Vergleicht Goethes *beispielhaftes* Leben und mein *beispielhaftes* Leben.
> Vergleicht seine *Iphigenie* und meine *Phädra*. Seine Gelassenheit und mein Heldentum.
> Der ehrwürdige Goethe hatte kurze Beine.
> Goethes langer Rumpf war sogar noch schlimmer geformt als die viel zu vielen postum entstandenen Büsten.
> Doch können wir die kurzen Beine tadeln bei dem Dichter des [Faust (?)]
> In dem kühnen Vergleich, den ich zwischen mir und Goethe anstelle (im Jahr seines hundertsten Todestages 1932) rechtfertige ich die Kühnheit – soll heißen den *Ernst* und die *Wahrhaftigkeit* – damit, dass mein Leben zu Ende geht, dass ich an der Schwelle zur Dunkelheit stehe und dabei bin zu verschwinden.
>
> 19.III.1932

70 Gabriele d'Annunzio, Di me a me stesso. Il secondo libro segreto, a cura di Annamaria Andreoli, Milano 1990, S. 37, n° 126. Weitere Äußerungen ebd., S. 37, n° 127 und S. 216, n° 596. Nr. 126 wurde (anders als die Herausgeberin a.a.O., S. 244 angibt) zuerst veröffentlicht von Nicola Francesco Cimmino, Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio, Firenze 1959, S. 57. Faksimiles der Aufzeichnungen finden sich bei Santini, Oltre la siepe (Anm. 51), S. 173 und 176.

D'Annunzio, der schon bei seinen frühesten Auftritten ausgeprägtes Selbstbewusstsein an den Tag legte, schrieb sich bei Gelegenheit besonders exorbitanter Selbstbelobigungen, mit vollem Ernst und selbstironisch zugleich, »franziskanische Bescheidenheit« zu.[71] Die hier gezogene Parallele gehört ebenfalls in dieses Gebiet. Die kurzen Beine stammen aus einem Bericht Ernst Moritz Arndts über eine Begegnung mit Goethe im Jahr 1815, den d'Annunzio irgendwoher aus dritter oder vierter Hand gekannt haben wird:

> Hier konnte ich mir unsern Heros Göthe ein paar Tage recht ruhig betrachten, mich seines herrlichen Angesichts erfreuen: die stolze breite Stirn und die schönsten braunen Augen, die immer wie in einem Betrachten und Schauen begriffen offen und sicher feststanden und auf jeden Gegenstehenden und Gegenschauenden trafen; aber doch gewahrte ich, was mir in seiner Haltung früher schon aufgefallen war, ein kleines Misverhältniß in der Gestalt des schönen Greises: wann er stand, gewahrte, wer überhaupt dergleichen sehen kann, daß sein Leib eine gewisse Steifheit und gleichsam Unbeholfenheit hatte: seine Beine waren um sechs, sieben Zoll zu kurz.[72]

D'Annunzio wurde durch dieses anatomische Detail offenbar an ein Aperçu Théodore de Banvilles erinnert, das er seit einer Rezension eines Werkes von Giovanni Pascoli aus dem Jahr 1888 immer wieder zitiert hat: Das Sonett habe zu kurze Beine, nämlich die beiden das Ge-

71 Gabriele d'Annunzio an Guido Treves, 9. Juni 1929, in: Gabriele D'Annunzio, Lettere ai Treves, a cura di Gianni Oliva con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano 1999, S. 759: »Io ho scritto un libro di 400 pagine [sc. ›Le dit du sourd et muet‹] nel più potente francese di Francia (francescana modestia!).« Siehe auch d'Annunzio an Arturo Marpicati, 29. August 1931, in: Almanacco Letterario Bompiani 1939. Contiene un Epistolario del nostro Tempo, Milano 1938, S. 58: »E da altri so quanto sia profondo e musicale il tuo comento al libro di Alcyone; che io, con francescana modestia, considero come un de' culmini della Poesia di tutti i secoli e di tutti i linguaggi.«

72 Ernst Moritz Arndt, Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn Heinrich Karl Friedrich von Stein, Berlin 1858, S. 226. Siehe dazu Heinrich Düntzer, Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken, Bd. 2, Leipzig 1885, S. 99 f. – Elisabeth Förster-Nietzsche versichert, ihres Bruders Beine seien, anders als die Goethes, von normaler Länge gewesen; dies., Der junge Nietzsche, Leipzig 1912, S. 153 (es handelt sich um einen Einschub in den Text der ersten Fassung; vgl. demgegenüber dies., Das Leben Friedrich Nietzsche's, Bd. 1, Leipzig 1895, S. 209).

dicht abschließenden Terzette, deren Ungleichgewicht gegenüber den vorangehenden Quartetten bei großen Dichtern wie Baudelaire aber immer wieder überwunden werde und so eine Schönheit und keinen Mangel darstelle.[73] Wie verbreitet die – stets ein wenig despektierlich gemeinte – Anspielung auf diese körperliche Unregelmäßigkeit des Olympiers war, lässt sich etwa an der ersten Fassung von Thomas Manns ›Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull‹ aus den Jahren 1910/1911 ersehen, deren Held gleichfalls an dem Gebrechen zu kurzer Beine leidet und überhaupt in beständiger Parallele zu Goethe gezeichnet wird, ehe er in der späteren Fassung zu einer Hermes-Gestalt gemacht wurde: »aber meine Pate tröstete mich über diesen Fehler mit dem Hinweis, daß auch der Geistesfürst von Weimar zu kurze Beine besessen und doch zeit seines Lebens große persönliche Erfolge zu verzeichnen gehabt habe«.[74]

Thomas Mann übrigens hatte schon seit der Zeit der ›Buddenbrooks‹ eine ausgeprägte Abneigung gegen d'Annunzio entwickelt und wollte seinen ersten Roman geradezu als Gegentypus zu dessen erzählerischen Werken verstanden wissen: »Die Gegenüberstellung von D'Annunzio und mir ist mir jedes Mal eine besondere Genugthuung. Daß meinesgleichen im Grunde ernster zu nehmen ist, als dieser falsche

73 Théodore de Banville, Petit traité de poésie française (1872), in: Œuvres de Théodore de Banville, t. 9, Paris 1891, S. 205: »La forme du Sonnet est magnifique, prodigieusement belle, – et cependant infirme en quelque sorte; car les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d'une part *physiquement* plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, – et d'autre part *semblant* infiniment plus courts que les quatrains, – à cause de ce qu'il y a d'allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain; – le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes. Je dis *ressemble* et je vais au delà de ma pensée. Il faut dire que le Sonnet *ressemblerait* à une telle figure, si l'artifice du poëte n'y mettait bon ordre.« Vgl. Gabriele d'Annunzio, Sonetti e sonettatori (1888), Scritti giornalistici I, S. 1110–1116, hier: S. 1115; Il piacere, Prose di romanzi I, S. 147; Libro segreto, Prose di ricerca I, S. 1728. Siehe dazu Annamaria Andreoli, Da Banville a Mallarmé. D'Annunzio lesse Pascoli, in: Rivista pascoliana 1 (1989), S. 141–153.

74 Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Buch der Kindheit, Wien, Leipzig, München 1922, S. 31. Ebenso auch noch in allen Ausgaben bis einschließlich 1948; vgl. Thomas Mann, Werke, Briefe, Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12/2: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar, hrsg. von Thomas Sprecher und Monica Bussmann in Zusammenarbeit mit Eckhard Heftrich, Frankfurt am Main 2012, S. 273 f.

Dionysos, ist das, was ich hören will.«[75] (Mit Giuseppe Antonio Borgese sollte er Jahrzehnte später schließlich noch einen ausgesprochenen politischen Gegner d'Annunzios zum Schwiegersohn bekommen.) Was Thomas Mann an dem Italiener, abstieß und ihn wiederholt zu schrillen Verurteilungen veranlasste, war – unter anderem – die prononcierte Unbürgerlichkeit der teils aristokratischen, teils archaischen Welt seiner Dichtung, wo bürgerliches Mittelmaß höchstens als Hindernis des superioren Menschen auftaucht. (Die sprachlich problematischen deutschen Übersetzungen, die Thomas Mann allein gekannt haben wird, könnten die von ihm vielfach beanstandeten Züge der Großsprecherei und Geckenhaftigkeit noch deutlicher sichtbar oder überhaupt erst anstößig gemacht haben.) Hier gilt allein die »bellezza«, sehnsüchtige distanzierte Nachrufe auf das Bürgertum unterbleiben. Ebenso bildet das Goethe-Haus bei d'Annunzio nur ein Kontrastmilieu für den jungen Halbgott, nostalgische Sentiments wandeln ihn nicht an.

IV.

D'Annunzio denkt beim Besuch des Goethe-Hauses nicht in erster Linie an biographische Anekdoten. Er konstatiert einen Gegensatz zwischen der bürgerlichen Sphäre des Hauses, die ihn – mit Madame de Staël, Stendhal und Nietzsche – an die »deutsche Schwerfälligkeit« denken lässt,[76] und dem dieser Umwelt gegenüber durchaus fremd-

75 Thomas Mann an Georg Martin Richter, 15. Januar 1902, in: Dirk Heißerer, Thomas Manns »Villino« in Feldafing am Starnberger See 1919–1923, München 2001, S. 37; ebenso ders. an Samuel Fischer, 8. Dezember 1901, in: Samuel Fischer und Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler, Frankfurt am Main 1989, S. 401.

76 Anne Germaine de Staël, Dix années d'exil. Fragments d'un ouvrage inédit composé dans les années 1810 à 1813 (Erstdruck postum 1818), ch. 7: Séjour à Vienne (in: Œuvres complètes de Mme de Staël, t. 10, Bruxelles 1821, S. 166; vgl. Mme de Staël, Dix années d'exil. Édition critique par Simone Balayé et Mariella Vianello Bonifacio, Paris 1996, S. 241). – Stendhal, Salon de 1824, Quinzième article, in: Journal de Paris, 11 décembre 1824, über Johann Heinrich Danneckers Plastiken (in: Stendhal, Mélanges d'art. Salon de 1824. Des beaux-arts et du caractère français. Les tombeaux de Corneto. Notes d'un dilettante. Établissement de texte et préfaces par Henri Martineau, Paris 1932, S. 128–136, hier: S. 133). – Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse (1886), § 244 sowie die Vorstufe im Quart-

artigen halbgöttlichen Wesen Goethes. Auch anderen ausländischen Besuchern gab das Goethe-Haus Anlass, sich mit dem Verhältnis von bürgerlichem Milieu und der Gestalt Goethes zu beschäftigen, so den beiden französischen Autoren Paul Bourget und Romain Rolland.

Bourget hatte sich schon auf einer Italienreise mit Dichterhäusern befasst. In seinen ›Sensations d'Italie‹ berichtet er im Jahr 1891 von einem Besuch in Recanati in Mittelitalien nahe der Adriaküste. Dort begibt er sich »auf eine Pilgerfahrt zu dem Haus jenes Dichters, der nicht weniger berühmt und ebenso unglücklich war, wie der Philosoph von La Haye« (d.i. Descartes). Überrascht stellt er fest, dass die Familie Giacomo Leopardis, denn um ihn handelt es sich, aus dem Geburtshaus des Dichters ein echtes Museum geschaffen hat.[77] Er bedauert, dass Frankreich für seine großen Autoren nichts Vergleichbares getan habe, und erinnert an das traurige Schicksal von Balzacs Haus, »cette petite maison que je verrai toujours, si délabrée, si triste, à deux pas des splendeurs de l'avenue Friedland«.[78] Beim Betreten des Hausinneren bewundert er

heft August–September 1885 (in: ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari, Abt. 6, Bd. 2, Berlin 1968, S. 193 f.; Abt. 9, Bd. 4, Berlin und New York 2004, W I 5, S. 32); aber siehe bereits Ludwig Tieck, Der Geheimnißvolle (1822; in: ders., Schriften, Bd. 14, Berlin 1829, S. 253–382, hier: S. 311). D'Annunzios ›Il trionfo della morte‹ (1894) beginnt mit einem deutschsprachigen Zitat aus ›Jenseits von Gut und Böse‹ (Prose di romanzi I, S. 638). – Zur Vorgeschichte des Topos vgl. Max von Waldberg, Eine deutsch-französische Literaturfehde, in: Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag, überreicht von Heidelberger Fachgenossen, hrsg. von Hans Teske, Heidelberg 1930 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte N. F. 16), S. 87–116.

77 Paul Bourget, Sensations d'Italie (Toscane – Ombrie – Grande Grèce), Paris 1891, S. 149–165, hier: S. 150. Siehe dazu Friedrich Wolfzettel, »Ce désir de vagabondage cosmopolite«. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert, Tübingen 1986, S. 417; François Livi, Leopardi e la Francia. Il silenzio dei poeti?, in: Revue des études italiennes 46 (2000), S. 135–146, hier: S. 141 f.

78 Sensations d'Italie, a.a.O., S. 150 f. – Pâris äußert sich am Ende seines Beitrags über das Goethe-Haus in demselben Sinn (La maison natale de Gœthe [Anm. 25], S. 966). Auf italienische Vorbilder hatte bereits Schopenhauer verwiesen, als er dem »verehrliche[n] Committee zur Errichtung des Göthischen Monumentes« am 5. Mai 1837 die Anbringung einer Gedenktafel am Frankfurter Geburtshaus empfahl, was dann 1844 auch geschah (Arthur Schopenhauer, Gesammelte Briefe, hrsg. von Arthur Hübscher, 2., verbesserte und ergänzte Auflage, Bonn 1987, S. 163; vgl. Johann Wilhelm Appell, Das Haus mit den drei Lyren und das Goethedenkmal in Frankfurt a. M., Frankfurt am Main 1849, S. 5).

die Sorgfalt, die Leopardis Schwester Pauline aufgewandt hat, um die Erinnerung an den frühverstorbenen Bruder zu wahren und in der Bibliothek die Werke zu sammeln, in denen sein Name genannt wird, und seien die Erwähnungen auch noch so geringfügig. Wieder lenkt der Blick zurück nach Frankreich, wo nur die Initiative eines Ausländers – des belgischen Sammlers Charles de Spoelberch de Lovenjoul[79] – die Verschleuderung von Balzacs Nachlass in alle Winde verhindert hat. Abschließend überlegt er, welche sozialen Ursachen diese Verschiedenheit des Verhaltens erklären könne: Wahrscheinlich seien kleine Städte und alte Familien eher zu solcher Pietät bereit als die Großstadt Paris oder die modernen Verhältnisse.[80]

Auf ähnliche Gedanken geriet Bourget wieder, als er einige Jahre später – am 5. September 1898, wie aus dem Besucherbuch des Goethe-Hauses hervorgeht[81] – nach Frankfurt kam und darüber im ›Figaro‹ berichtete. Er nahm den Essay dann nicht zufällig in seine Studien zur Soziologie und Literatur auf. Sein Eindruck davon ist ähnlich dem von Recanati:

> Les compatriotes du poète ont eu la piété de la conserver intacte. Ils y ont amassé quelques reliques recueillies un peu partout, et, sur l'arrière, ils ont construit un petit musée gœthéen auquel le voisinage de la maison donne sa pleine valeur.

Und wieder geht der vergleichende Blick zurück nach Frankreich, wo das Fehlen entsprechender Einrichtungen zu beklagen ist:

> Nous négligeons trop en France cette excellente habitude qui consiste à maintenir en son entier le cadre matériel où travailla un illustre artiste. Il y a là pourtant un véritable intérêt civique. La personnalité morale d'une ville et d'un pays est faite du souvenir de leurs grands

79 Sensations d'Italie, a.a.O., S. 162 f. Siehe Bourgets Nachruf: Charles de Spoelberch de Lovenjoul, in: Le Figaro, 53e année, 3e série, n° 188, 7 juillet 1907, S. [1]; wieder in: ders., Pages de critique et de doctrine, t. 1: Notes de rhétorique contemporaine. Notes de critique psychologique, Paris 1912, S. 294–304. Zu Bourget und Balzac siehe unten, Anm. 88.

80 Sensations d'Italie, a.a.O., S. 163 f.

81 Siehe seinen Eintrag unter dem angegebenen Datum, FDH Hausarchiv, Sign. 2–9 (hier angeführt nach der Aufnahme im maschinenschriftlichen Kartenkatalog zum Besucherbuch in der Handschriftenabteilung).

morts. Rien n'est indifférent de ce qui colore, de ce qui anime ce souvenir, de ce qui le rend présent, réel, comme concret.[82]

Was ihm am Goethe-Haus deutlich wird, ist die durchaus bürgerliche Herkunft des Verfassers der beiden romantischen Hauptwerke ›Werther‹ und ›Faust‹. Das Haus zeugt seiner ganzen Einrichtung und Anmutung nach von einer mittleren bürgerlichen Klasse, die keine falschen Prätentionen hegt und sich nicht durch Prunk ein falsches Ansehen zu geben bestrebt ist, aber mit allem Stolz ihren Rang behauptet:

> S'il a son chiffre, J.-G.G. – Johann-Gaspar Gœthe – sur la grille de la porte et sur la rampe de l'escalier, c'est qu'il a commandé lui-même ces pièces en fer forgé au meilleur fabricant de Francfort. Ces initiales disent l'orgueil simple du propriétaire content de son achat. Aucun faste d'ailleurs dans cette habitation marquée à son nom comme un service d'argenterie. Les sept fenêtres à petits carreaux de la façade éclairent au premier étage trois pièces de réception, étroites, et qui ne sauraient se prêter qu'à des dîners ou à des soirées d'amis. Un poêle de faïence à fleurs roses, que l'on charge du couloir, suivant la mode du pays, – un papier de tenture à dessins chinois, – un parquet destiné à être semé de sable blanc, – quelques meubles de noyer incrusté, – de grêles appliques en verre de Venise rapportées d'Italie : voilà ce qui reste des modestes splendeurs où M. le conseiller prélassait son importance, et aussi une lanterne à deux bougies, pour les sorties de Mme la conseillère ![83]

Bourget konstatiert die Bewunderung, die der ihn geleitende Fremdenführer und, wie zu vermuten steht, auch der gesamte hinter der Einrichtung des Hauses stehende Verein offensichtlich für Goethe hegen. Diese Bewunderung erstrecke sich auch auf seine Umwelt und sogar auf seine Liebschaften und auf die von Goethe ausgebildete Ethik seines höchst individuellen Daseins. Bourget glaubt darin einen nationalen und zivilen Kultus der Deutschen zu erkennen, welche im Leben ihres größten Dichters – und noch in den Liebesgeschichten – die Symbole

82 Paul Bourget, Une visite à la maison de Gœthe, in: Le Figaro, 44e année, 3e série, nº 280, 7 octobre 1898, S. [1]; wieder in: ders., Études et portraits, III. Sociologie et littérature, Paris 1906, S. 192–201, hier: S. 192.

83 Ebd., S. 193 f.

ihres eigenen bürgerlichen Selbstverständnisses erkannt oder sie geschaffen haben. Denn Goethe war vor allem anderen und über alles andere hinaus der Sohn eines Bürgers, aber ein Bürgersohn, der den Aufstieg aus dieser Sphäre suchte und zum Adel gehören wollte.[84] Darin erkennt Bourget die Ambitionen der Romanhelden Balzacs, Stendhals, Hugos, Flauberts und Turgenevs wieder. Doch während sich der soziale Aufstieg bei diesen nur um den Preis »schrecklicher sittlicher Krankheiten« vollziehen konnte,[85] sei er Goethe ohne jede Störung seines sittlichen Gleichgewichts gelungen. Und das liege an seiner Herkunft aus einem alten und bedächtigen bürgerlichen Geschlecht. Goethe war kein Revolutionär und verabscheute mit Recht die Greuel der Französischen Revolution:

> Aujourd'hui seulement, quelques-uns d'entre nous commencent à comprendre combien avaient raison et le Gœthe de la campagne de France, et le Burke des « Réflexions » et, chez nous, ce profond Rivarol, qui résumait d'une ligne prophétique tout le danger révolutionnaire: « Un grand peuple remué ne peut faire que des exécutions … » Est-il trop tard pour amender de cette erreur, aujourd'hui séculaire, ce qui peut en être amendé ? C'est la question que je me pose en regardant du seuil la vieille maison qui vient de me donner, rien qu'à la parcourir, une si forte leçon de choses, – cette relique vénérable d'une Allemagne d'avant l'irréparable année, cette Allemagne, que nous approchions à travers notre Alsace, et que nous pouvions aimer !…[86]

84 Siehe auch Arvède Barine, Bourgeois d'autrefois – La famille Gœthe, in: Revue des Deux Mondes 112, 1er juillet 1892, S. 28–63, sowie die Goethe betreffenden Ausführungen Maurice Barrès' auf vielen Seiten seines Berichts ›Le voyage de Sparte‹ (1906), in: L'Œuvre de Maurice Barrès, annotée par Philippe Barrès, t. 7: Art et Idéal, Paris 1967, S. 158–328, zu Goethes Bürgerlichkeit bes. S. 247; vgl. Ernst Robert Curtius, Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus, Bonn 1921, S. 233 f. – Barrès besuchte während seiner Deutschlandreise 1891/92 das Frankfurter und auch das Weimarer Goethe-Haus, es gibt darüber aber offenbar keine Aufzeichnungen von seiner Seite (vgl. Ross, Goethe in Modern France [Anm. 54], S. 79).

85 Études et portraits III, a. a. O., S. 198.

86 Ebd., S. 200 f. Vgl. Pensées inédites de Rivarol, suivies de deux discours sur la Philosophie moderne et sur la Souveraineté du peuple, [éditées par Claude-François de Rivarol,] Paris 1836, S. 71.

Der Aufsatz über das Goethe-Haus ist ein Dokument aus der Zeit nach Bourgets Wende vom *anti-moderne* zu einem Konservativen – also von einer Kritik an der Moderne von einem modernen Standpunkt aus hin zu einer traditionalistischen Ablehnung der Moderne –, die er gegen Ende der 1880er Jahre vollzogen hatte.[87] In seiner für die europäische Rezeption des décadence-Begriffs maßgeblichen Baudelaire-Studie, die erstmals 1881 erschienen war, ergänzte er im Jahr 1899 einen Abschnitt, in dem er auf die Bedeutung der Familie anstelle des Individuums als ›Zelle des sozialen Lebens‹ (nach einer von Auguste Comte geprägten und weithin aufgenommenen Formulierung[88]) verweist. Und auch hier dient dann Goethe als Paradigma.[89]

*

Ganz anders erging es dem jungen Romain Rolland, der im Verhältnis zu d'Annunzio und Bourget wohl am engsten am deutschen Goethe-Bild orientiert war, und das bereits in seinen frühen Jahren. Der Weg zu Goethe fiel ihm jedoch nicht leicht. Im Zuge seiner eigenen Beschäf-

87 Vgl. Antoine Compagnon, Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes, Paris 2016, [1]2005 (= Folio Essais 618), zu Bourget S. 102–110.

88 Auguste Comte, Système de politique positive, ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'Humanité, t. 2 : La Statique sociale ou le Traité abstrait de l'ordre humain, Paris [5]1929 ([1]1852), S. 289. Siehe auch Paul Bourget, La Politique de Balzac (1902), in: ders., Études et portraits III, a.a.O., S. 46–81, bes. S. 67 f., mit Verweis auf den Avant-propos zur ›Comédie humaine‹ (1842): Honoré de Balzac, La comédie humaine. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, t. 1, Paris 1976 (= Bibliothèque de la Pléiade 26), S. 3–16, hier: S. 13. Zu einer Kritik an dieser traditionalistischen Auffassung der Familie bei Bourget vgl. André Gide, Les Faux-monnayeurs (1925), in: ders., Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques. Édition publiée sous la direction de Pierre Masson, t. 2, Paris 2009 (= Bibliothèque de la Pléiade 551), S. 257.

89 Paul Bourget, Charles Baudelaire, in: ders., Essais de psychologie contemporaine. Édition définitive revue et augmentée d'appendices, t. 1, Paris 1920, S. 3–26, hier: S. 23 f. Siehe dagegen ders., Charles Baudelaire (1881), in: ders., Essais de psychologie contemporaine (Baudelaire – M. Renan – Flaubert – M. Taine – Stendhal), Paris 1883, S. 3–32, hier: S. 29 f. Vgl. Dieter Kafitz, Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 2004 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte III/209), S. 53 f.

tigung mit dem Theater wendet er sich auch Goethe zu und ist bei der Lektüre der Lyrik zunächst abgestoßen:

> Comme j'ai de la peine à avaler cet homme-là. On n'est pas plus antipathique. […] Ce sensualisme froid, cet égoisme artistique, cette nature pondérée, machine à écrire esthétiquement ses sentiments et ses sensations, ne sont pas de mon goût.[90]

Für den jungen Rolland war Goethe – ähnlich wie für Richard Dehmel – ein marmorkalter olympischer Bourgeois, dessen geistige Haltung er verabscheut. Er findet sie symbolisiert in Bettine von Arnims Gegenüberstellung zwischen Beethoven und Goethe bei der Begegnung in Teplitz.[91] Bei aller geistigen Freiheit in Sachen Kunst und Literatur hatte Goethe in der für Rolland wichtigsten Angelegenheit, der Musik, »le jugement presque aussi bourgeois que Hugo«.[92] Doch das Unbehagen an der Heftigkeit und Unangemessenheit solcher Reaktionen, das anhaltende Interesse für deutsche Musik und nicht zuletzt auch die Mahnungen der älteren Freundin und leidenschaftlichen Goethe-Anhängerin Malwida von Meysenbug sorgten mit der Zeit für eine Änderung und schließlich für eine vollständige Umkehrung des adversen Verhältnisses zu Goethe. Noch bevor es dazu kam, besuchte auch Rolland am 3. August 1896 das Frankfurter Goethe-Haus und bemerkt dazu in seinem Tagebuch:

> Francfort s. Mein … La maison de Gœthe … Grande impression de découragement en sortant. Voici plusieurs mois que je travaille à dissiper mes anciennes méfiances à l'égard de Gœthe. Je me les reproche comme une étroitesse d'esprit, et je crois être parvenu à aimer l'homme d'après ses œuvres. J'arrive ici; et dès le premier coup d'œil, devant ses portraits, je retrouve la même méfiance. […] Il y a dans ses traits quelque chose de terriblement moderne, allemand et bourgeois.

90 Rolland an seine Mutter, 13. November 1890, in: Cahiers Romain Rolland 8: Retour au palais Farnèse. Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère (1890–1891), Paris 1956, S. 65.

91 Romain Rolland, Vie de Beethoven, Paris 1903 (= Vie des hommes illustres. Cahiers de la quinzaine, série IV, n° 10), S. 38–40.

92 Rolland an seine Mutter, 5. Juli 1890, in: Cahiers Romain Rolland 6: Printemps romain. Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère (1889–1890), Paris 1954, S. 342.

[…] Plus il avance en âge, plus il rappelle la lourde et déplaisante figure de son père, gras et engoncé.[93]

*

D'Annunzio, Bourget und der junge Rolland stoßen in Frankfurt im Abstand weniger Jahre unabhängig voneinander auf dieselbe Konstellation, die ihnen von der Einrichtung und Konzeption des Goethe-Hauses vor Augen gestellt und der Reflexion anheimgegeben wird: das Verhältnis von bürgerlichem Milieu zu individueller Größe und poetischem Genie. Jeder von ihnen verhält sich dazu auf verschiedene Weise, keiner von ihnen nimmt den Ton des Bildungstourismus und der weihevollen Dichterverehrung auf, den die gleichzeitigen zeitgenössischen Berichte in den Journalen vorgeben. Der junge Rolland ringt aufrichtig um ein positives Verhältnis zu Goethe, doch sorgt der Anblick von dessen Umwelt für einen Rückfall in eine überwunden geglaubte, viszeral empfundene Ablehnung. Er erkennt in Goethe ganz einfach und bruchlos den bourgeoisen Geist seiner Heimatstadt und des Vaterhauses wieder und in seinen Gesichtszügen den fetten und unförmigen Johann Caspar Goethe. Bourget beobachtet im Vaterhaus die soziale Sinnbildlichkeit von Goethes Weg vom Frankfurter Bürgertum zur durch den Adelsbrief bestätigten Aufnahme in das Weimarer Adelsmilieu und sieht darin eine organische gesellschaftliche Fortentwicklung, die er für vorbildlich hält und die er ohne große Hoffnung für ganz Europa – und besonders für Frankreich und seinen revolutionären historischen »Sonderweg« – für die Zukunft erwünscht. D'Annunzio fühlt sich weder abgestoßen noch situiert er Goethe unter vorteilhaften Vorzeichen in seiner Umwelt: Er sieht vielmehr einen Gegensatz von Halbgott und bürgerlichen Milieu, das den jungen Dichter im Zustand der Latenz verharren und auf den großen Durchbruch warten lässt. Obwohl die Rede von der »Kraft in diesem friedlichen und bescheidenen Haus« darauf schließen lassen könnte, dass d'Annunzio der bürgerlichen Umwelt

93 Zitiert nach René Chevel, Romain Rolland et Goethe, in: Europe 43 (1965), n° 439/440, S. 84–98, hier: S. 88; ders., Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre, Paris 1963, S. 102 f. Diesen beiden Publikationen sind auch die übrigen Informationen zu Rolland und Goethe im voranstehenden Absatz entnommen. – Vgl. den Eintrag im Besucherbuch des Goethe-Hauses unter dem angegebenen Datum, FDH Hausarchiv, Sign. 2–8.

doch eine positive Rolle zuspricht, weisen der unmittelbare Kontext (»Ich wartete die Gewitter ab«) und alle weiteren Bezüge, vor allem aber die viel offener wertende – negativ wertende – Schilderung des zweiten Besuchs im Oktober 1900 in eine andere Richtung: Der bürgerliche Geist des Geburtshauses leistet keinerlei Beitrag zur Geburt des Halbgotts. Bourget hat richtig erkannt, wie stark die Einrichtung und Präsentation des Goethe-Hauses auf ›Dichtung und Wahrheit‹ beruhen,[94] und er ist bereit, die so geschaffene Konstellation zum positiven Anknüpfungspunkt seiner soziologischen Deutung zu machen. Nichts davon bei d'Annunzio, der der im Goethe-Haus suggerierten Konstellation einer positiven Verbindung von Goethe und Goethe-Haus durch eine mythisierende Deutung begegnet.

V.

D'Annunzios Äußerungen scheinen an sich keinen Anlass zur Frage zu geben, woher das darin zu Tage tretende Bild des sich zu seiner Umwelt in antithetischem Gegensatz befindenden jungen Goethe stammt. Heidnische Mythisierungen begegnen bei ihm von Anfang an und schon im naturalistischen Frühwerk, der Gegensatz zwischen dem (mit Stendhal zu sprechen) superioren Individuum und seiner subalternen Umwelt ist spätestens seit der Nietzsche-Rezeption in seinem Werk stark ausgeprägt: so etwa in den Romanen ›L'innocente‹ (›Der Schuldlose‹, 1892), ›Il trionfo della morte‹ (›Der Triumph des Todes‹, 1894) – wo auf »Zarathustra. [il] Maestro che insegnava il Superuomo goethiano«, verwiesen wird[95] –, ›Forse che sì, forse che non‹ (›Vielleicht, vielleicht auch nicht‹, 1910) oder in dem Drama ›La figlia di Iorio‹ (›Die Tochter des Iorio‹, 1903). Jedenfalls scheint es sich um eine völlig ungoethische Betrachtungsweise zu handeln, die den von der Konzeption des Goethe-Hauses vorgegebenen Deutungsrahmen (einer bestimmten, bürgerlich-deutschen und zugleich historistischen Lesart) von ›Dichtung und Wahrheit‹ nicht aufnimmt oder diesen auf den Kopf stellt.

94 Bourget, Études et portraits III (Anm. 82), S. 195.

95 Prose di romanzi I, S. 930. Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung (1889), in: ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 6, Bd. 3, Berlin 1969, S. 145 f., § 49.

Der von Goethe zu d'Annunzio kommende Leser der »Taccuini«, der sich des letzteren Sichtweise erklären möchte, kann aber nicht umhin, sich bei dieser Betrachtungsart doch wieder an Goethe selbst erinnert zu fühlen. Nicht allerdings an die Autobiographie. Sondern an die ›Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns‹ aus dem Jahr 1805. Goethe zeigt dort in einer knapp gehaltenen und prägnanten Darstellung, wie sich Winckelmann aus der trüben Enge der Verhältnisse, in die er geboren und in denen er bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr befangen war, lösen konnte und wie er aufgrund seiner inneren Verwandtschaft mit dem Altertum und dank seines heidnischen Sinnes zu seiner ihm eigentümlichen Natur findet und sie in Rom glücklich verwirklicht.[96] Die Parallelität dieser biographischen Sichtweisen wird um so auffälliger, wenn man bedenkt, dass d'Annunzio bei seiner Rede vom Halbgott Goethe wohl den Dichter der ›Römischen Elegien‹, mithin den Goethe seit oder nach der Zeit des römischen Aufenthalts im Sinn hatte.

Goethes Winckelmann-Biographie wird d'Annunzio schwerlich direkt gekannt haben, doch war diese zur Zeit der Jahrhundertwende nichts weniger als ein entlegener Text. Die vielleicht einflussreichste Aufsatzsammlung der europäischen Jahrhundertwende, Walter Paters ›Studies in the History of the Renaissance‹ aus dem Jahr 1873 (es folgten drei weitere Auflagen mit geändertem Titel ›The Renaissance. Studies in Art and Poetry‹ und mit wichtigen Ergänzungen seit der zweiten Auflage), schließt mit einem Essay über Winckelmann (mit eben diesem Titel). Dieser beginnt mit dem Namen Goethes an erster Stelle und ist in seinem ganzen Duktus von Goethes Biographie bestimmt, mit der sich Pater durchweg zustimmend und differenzierend auseinandersetzt. Und am Ende des Essays wird Goethe noch über Winckelmann gestellt, da jener wirklich erreicht habe, was bei diesem zuletzt nur zu erahnen war.[97] Oscar Wildes ästhetizistische Anknüpfung an Goethe ist, wie L.A. Willoughby gezeigt hat, über diese Verbindung durch Pater ver-

96 Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns, Vorwort und Abschnitt I, in: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805, S. 389–440; WA I 46, S. 17–69.

97 Walter Pater, Winckelmann, in: ders., The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 Text, edited, with textual and explanatory notes, by Donald L. Hill, Berkeley 1980, S. 141–185; Nachweise der Goethebezüge ebd., S. 411–464.

mittelt worden.[98] Ähnliches ließe sich auch für d'Annunzio vermuten. Allerdings ist eine frühe Kenntnis dieses Textes bei d'Annunzio bislang nicht nachgewiesen und wurde auch nur vereinzelt angenommen. Walter Paters Präsenz in d'Annunzios Werken der 1880er Jahre – zumal in ›Il piacere‹ – scheint zwar mit Händen zu greifen zu sein, wie schon die Zeitgenossen meinten.[99] D'Annunzios engster Freund Angelo Conti hat sich in seiner Giorgione-Studie aus dem Jahr 1894 intensiv an Paters Essay zu dem Maler (zuerst erschienen 1877, dann wieder in der dritten Auflage der ›Renaissance‹ 1888) orientiert.[100] Aber die ganze Sammlung ist dennoch erst 1912 ins Italienische und 1917 ins Französische übertragen worden.[101] Die französische Übersetzung von Frédéric Roger-Cornaz aus dem Jahr 1917 findet sich in d'Annunzios Bibliothek im Vittoriale. Sie weist zahlreiche Anstreichungen auf, besonders im Winckelmann-Aufsatz.[102]

98 L.A. Willoughby, Oscar Wilde and Goethe: The Life of Art and the Art of Life (1965), in: Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby, Models of Wholeness. Some Attitudes to Language, Art and Life in the Age of Goethe, ed. by Jeremy Adler, Martin Swales and Ann Weaver Oxford, Bern u.a. 2002, S. 195–226, hier: S. 200 f. – André Gide erwähnt Goethes Winckelmann-Biographie einmal als Übersetzungsprojekt; vgl. Walter Benjamin, André Gide und Deutschland. Gespräche mit dem Dichter, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 29. Januar 1928, wieder in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 4/1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 497–502, hier: S. 499.

99 Enrico Nencioni, Due nuovi romanzi. « Il Piacere », di Gabriele d'Annunzio; « All'erta Sentinella! » di Matilde Serao, in: Nuova antologia 105, ser. III, a. 24, fasc. 12 (16 giugno 1889), S. 660–671, bes. S. 664.

100 Giorgione, studio di Angelo Conti, Firenze 1894 (Neuausgabe durch Ricciarda Ricorda, Novi Ligure 2007). Vgl. Giuliana Pieri, The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy. Art, Beauty and Culture, London 2007, S. 44–48; siehe jedoch Ricciarda Ricorda, Il « fuoco giorgionesco » da Angelo Conti a d'Annunzio, in: Archivio d'Annunzio 2 (2015), S. 129–141, die Conti (und d'Annunzio) nur sehr mäßige Kenntnisse des Englischen und kaum direkte Bekanntschaft mit den Schriften Paters zuschreiben möchte.

101 Siehe die Beiträge zu Frankreich und Italien in: The Reception of Walter Pater in Europe, ed. by Stephen Bann, London 2004 (= The Athlone Critical Traditions Series 4).

102 Vgl. María Teresa Marabini Moevs, Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo, L'Aquila 1976, S. 47 f. Die Verfasserin nimmt eine frühe Pater-Lektüre durch d'Annunzio an, äußert sich aber nicht ausdrücklich dazu, auf welchem Weg er ihn kennengelernt haben könnte.

D'Annunzio aber soll englische Texte – wie zuerst Hérelle behauptete und die Forschung bis in die jüngste Zeit annimmt – bloß über französische Übertragungen kennengelernt haben. Indessen hat Giuliana Pieri erst vor kurzem wieder daran erinnert, dass das Gedicht ›La bellezza dormente‹ (›Die schlafende Schöne‹), das d'Annunzio zu Anfang 1884 veröffentlichte,[103] eine Übersetzung eines englischen Gedichts Alfred Tennysons darstellt und dass deshalb davon auszugehen sei, dass d'Annunzio über recht gute Lesekenntnisse des Englischen verfügt habe.[104] Wenn er aber tatsächlich englische Lyrik im Original gelesen und sich angeeignet hat, dann sollte ihm auch englische Prosa zugänglich gewesen sein. Und angesichts der Pater-Nähe seiner Werke der 1880er Jahre käme dann kein Text eher in Frage als ›The Renaissance‹. Es braucht also keine bloße Assoziation zu sein, wenn es scheinen will, als sei d'Annunzios Blick auf Goethe und auf das Goethe-Haus an Goethe selbst geschult. Es ist nicht die Perspektive, die der Einrichtung des Goethe-Hauses mit ihrer sozusagen bürgerlichen Lesart von ›Dichtung und Wahrheit‹ zugrundeliegt und die auch dessen Besuchern nahegelegt wurde und wird, sondern die der hochklassischen, aber ästhetizistisch adaptierten Winckelmann-Biographie.

103 Cronaca Bizantina, a. 4, vol. 6, n° 1 (1° gennaio 1884), S. 5; Versi d'amore e di gloria I, S. 337, mit einem Tennyson-Motto.

104 Giuliana Pieri, Sleeping Beauties and Femmes Fatales. Tennyson, Gabriele D'Annunzio and Italian Pre-Raphaelism, in: The Reception of Alfred Tennyson in Europe, ed. by Leonee Ormond, London 2017 (= The Reception of British and Irish Authors in Europe), S. 105–123, bes. S. 111. Siehe auch d'Annunzio an Nencioni, 30. Dezember 1883, in: Gabriele d'Annunzio, Lettere ad Enrico Nencioni (1880–1896). Con una nota di Renato Forcella, in: Nuova antologia 403, ser. VIII, a. 74, fasc. 1611 (1° maggio 1939), S. 3–30, hier: S. 9, wo d'Annunzio selbst von seiner Übersetzung des Gedichts spricht.

Petra Maisak und Dietmar Pravida

Das Goethe-Haus im Jahr 1900

Zustand und Einrichtung, erläutert nach Gabriele d'Annunzios »Taccuini« und weiteren Quellen

Als Gabriele d'Annunzio Goethes Elternhaus am Großen Hirschgraben im Mai und im Oktober 1900 besuchte,[1] bot sich ihm ein Bild, dessen Grundstruktur im wesentlichen mit dem heutigen Aussehen des Gebäudes übereinstimmte. Der erste Blick des Besuchers fällt nach wie vor auf die Fassade eines spätbarocken, gelb verputzten Fachwerkhauses mit drei vorkragenden Geschossen über einem Erdgeschoss aus Rotsandstein, mit schiefergedecktem Mansarddach und mit einer Eichentür, in deren Oberlicht die schmiedeeisernen Initialen des Hausherrn Johann Caspar Goethe prangen; das Wappenschild darüber zeigt die drei goldenen Leiern, nach denen das Haus »zu den drei Leiern« genannt wurde. Im Inneren weicht die Art der Raumgestaltung und Möblierung jedoch erheblich von der Situation um 1900 ab, ein Wandel, der mit der besonderen Geschichte des Hauses einhergeht. Anders als das Weimarer Dichterhaus am Frauenplan, in dem das authentische Interieur als Dokument von Goethes Leben und Wirken weitgehend erhalten blieb, war das Haus »zu den drei Leiern« in Frankfurt am Main tiefgreifenden Veränderungen ausgesetzt. Seine Einrichtung erfolgte in einem langen Prozess, dessen Phasen den Geschmack und das Goethebild der jeweiligen Zeit durchscheinen lassen.

Im Jahr 1795 hatte Catharina Elisabeth Goethe das Anwesen mit Einverständnis ihres Sohnes verkauft; zuvor waren die Sammlungen Johann Caspar Goethes zerschlagen und die Einrichtungsstücke mitsamt dem Hausrat entfernt worden.[2] Goethes Elternhaus ging im Pri-

1 Siehe den Beitrag von Dietmar Pravida im vorliegenden Jahrbuch, S. 205–245.

2 Bei der Auflösung des Haushalts hatte Goethe auf seinen Wunsch hin manches erhalten, anderes ging nach Emmendingen an seinen Schwager Johann Georg Schlosser. Einige Stücke nahm Catharina Elisabeth Goethe in ihre neue Wohnung

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-008 | CC BY-NC-SA 4.0

vatbesitz durch mehrere Hände und musste eine Reihe von baulichen Veränderungen, ja Verunstaltungen über sich ergehen lassen.[3] Die Wende kam 1863, als es dem Freien Deutschen Hochstift unter seinem Vorsitzenden Otto Volger gelang, das Goethe-Haus zu erwerben und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In seinem Spendenaufruf hob Volger den auratischen Wert dieser ersten Goethe gewidmeten Memorialstätte hervor und verwies auf ihre nationale Bedeutsamkeit: Das Haus sollte »durch Wiederherstellung seiner geschichtlich merkwürdigen Räumlichkeiten zu einem bleibenden Denkmal für den großen Dichter, zu einem Heiligthume unseres gesammten Volkes und zu einer Pflegstätte deutscher Wissenschaft und Kunst« geweiht werden.[4]

Diese auratische Aufladung begann schon in frühen Jahren, als das Elternhaus des gefeierten Autors der ›Leiden des jungen Werthers‹ die ersten Besucher anzog. 1778 sprach Wieland von der »Casa santa«: »Alle guten Engel schweben je und allezeit über der Casa santa! und heylig sey das Andenken der seligen Stunden, die wir […] an der unvergeßlichen Tafelrunde zugebracht haben!«[5] Schwang bei Wieland noch leise Ironie mit, gewann die Goetheverehrung im späten 19. Jahrhundert eine nahezu sakrale Dimension. Scharen andächtiger Besucher pilgerten an den Großen Hirschgraben, um der lorbeerbekränzten Büste des Dichters ihre Reverenz zu erweisen. Von einer »geweihten Stätte«

am Roßmarkt mit. Der dortige Hausrat wurde nach ihrem Tod am 8. November 1808 versteigert. Dokumente zu dieser Versteigerung finden sich unter den Goethe-Archivalien im Institut für Stadtgeschichte. Unter den Käufern waren die Frankfurter Familien Bansa, Schlosser, Melber und Starck.

3 Vgl. Fritz Adler, Freies Deutsches Hochstift. Seine Geschichte. Erster Teil: 1859–1885, Frankfurt am Main 1959, S. 101–114.

4 Ebd., S. 117. Das Weimarer Goethe-Haus wurde erst 1886 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

5 Christoph Martin Wieland an Johann Heinrich Merck, 9. Dezember 1778, in: Wielands Briefwechsel, Bd. 7/1: Januar 1778 – Juni 1782. Text, hrsg. von Siegfried Scheibe, Berlin 1992, S. 150. Zum Dichterkult und zur Rezeption »des Hauses am Großen Hirschgraben«, in dem »der genius loci eine wichtige Rolle spielt«, siehe Harald Hendrix, Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination, in: Die Herkulesarbeiten der Philologie, hrsg. von Sophie Bertho und Bodo Plachta, Berlin 2008, S. 211–231, hier: S. 215–218. Siehe auch den Sammelband: Writers' Houses and the Making of Memory, ed. by Harald Hendrix, New York 2008 (= Routledge Research in Cultural and Media Studies 11).

sprach man 1897 bei der Eröffnung des angrenzenden Bibliotheksbaus,[6] der im Erdgeschoss das neue Goethe-Museum beherbergte. Dieser pathetische Ton klang noch im Goethejahr 1932 nach, als Thomas Mann Goethes Elternhaus eine der »ehrwürdigsten und wesentlichen Stätten geistig-nationaler Überlieferung« nannte,[7] und Gerhart Hauptmann sich »im Innern eines deutschen Nationalheiligtums« wähnte, in dem noch »der Geist eines göttlichen Knaben und seiner bürgerlichen Eltern lebt«.[8]

Überschwang und Pathos verschleiern, dass die Wiederbelebung des Goethe-Hauses nicht allein als hehres ideelles Konstrukt zu verstehen war. Zugrunde lag das mühsame, durchaus profane Geschäft der materiellen Rekonstruktion; dass diese letztlich – vor allem im Hinblick auf die Innenausstattung – nur eine Annäherung an das verlorene Original bieten konnte, war unvermeidlich. Nach 1863 wurde das Haus akribischen baugeschichtlichen und denkmalpflegerischen Recherchen unterzogen, um eine Rückführung auf den ursprünglichen Zustand vorzubereiten. Bald sah das Gebäude außen wieder so aus, wie Johann Caspar Goethe es bei seinem Umbau 1755 errichten ließ und wie es eingangs geschildert wurde.[9] Auch im Inneren konnte die alte Aufteilung nachvollzogen werden, doch die Räume dienten vorerst einer gemischten Nutzung. Es gab einen Gedenkraum und Räume, in denen Ausstellungen und die Goethe-Sammlungen präsentiert wurden; andere dienten dem Freien Deutschen Hochstift noch als Hörsaal, Bibliothek und Verwaltungsbüro.

6 Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main, hrsg. vom Akademischen Gesamt-Ausschuß [im folgenden zitiert als *Ber. FDH*], Frankfurt am Main 1897, S. 345. Zur Bedeutung des Frankfurter Goethe-Hauses als nationale Weihestätte siehe Joachim Seng, Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881–1960, Göttingen 2009, S. 164–172.

7 Bei der Ansprache zur Eröffnung des erweiterten Goethe-Museums am 14. Mai 1932, in: Freies Deutsches Hochstift, Festgabe zum Goethejahr 1932, hrsg. von Ernst Beutler, Halle 1932, S. XXV.

8 Bei seiner Rede zur Verleihung des Goethe-Preises, gehalten im Goethe-Haus am 28. August 1932, ebd., S. LI. Vgl. Seng (Anm. 6), S. 172.

9 Zur Baugeschichte vgl. Rudolf Jung und Julius Hülsen, Das Goethehaus in Frankfurt am Main. Sonderabdruck aus dem Werke: Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main, Band III, Frankfurt am Main 1902, S. 53.

Erklärtes Ziel war die Einrichtung einer lebensnahen, stimmungsvollen Dichtergedenkstätte, wie Volger sie 1879 beschrieb:

> In Goethes Vaterhaus will ich der Nachwelt ein Bild der Bauart, der Hauseinrichtung, der Lebensweise des Jahrhunderts, in welchem Goethe lebte, überliefern. Ich will also nicht allein das Haus erhalten, sondern mehr und mehr auch wieder das entsprechende Hausgeräth hineinschaffen. Selbstverständlich sind dabei alle ächten, aus dem Haushalte der Frau Rath und von Goethe selbst herrührenden Sachen zu bevorzugen.

Ganz pragmatisch macht Volger die Konzession: »Da aber solche nicht ausreichen, so ergänze ich durch zeitentsprechende Gegenstände anderer Haushalte.«[10] Es galt also, die leeren Räume so auszustatten, dass sie die Atmosphäre eines gutbürgerlichen Frankfurter Haushalts aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts suggerierten, der mit der Lebensweise der Familie Goethe übereinstimmte.[11] Aus Familienbesitz war nur der kleinste Teil der Einrichtung zu beschaffen. Geschenke und Erwerbungen aus Privatbesitz oder aus dem Kunst- und Antiquitätenhandel ergänzten den Bestand; Fehlendes wurde durch Replikate ersetzt.

Die ›Blaupause‹ lieferten Goethes Lebenserinnerungen: Das gesamte Haus wurde als imaginärer Spiegel von ›Dichtung und Wahrheit‹ konzipiert. Jede Einzelheit sollte mit dem Leben des jungen Goethe korrelieren, das sich als narratives Netz über das Ganze spannte.[12] Erste Stücke hatte Volger schon in Form des sog. »Goetheschatzes« zusammen mit dem Haus erwerben können.[13] Weitere Erwerbungen wurden sukzessive getätigt, die komplette Umgestaltung des Gebäudes ließ sich jedoch erst verwirklichen, als die historischen Räume durch die Angliederung des neuen Bibliotheksbaus im Jahr 1897 frei wurden.

*

10 Otto Volger an Maria Belli-Gontard, 1. Januar 1879, zitiert nach Adler (Anm. 3), S. 130.

11 Ber. FDH 1892, S. 79.

12 In aller Deutlichkeit zeichnet sich diese Intention schon in der grundlegenden Schrift von Otto Volger, Goethe's Vaterhaus. Ein Beitrag zu des Dichters Entwicklungsgeschichte, 2., verbesserte Auflage, Frankfurt am Main 1863 ([1]1863) ab.

13 Verzeichnet im Protokoll der Gegenstände im »Dichterzimmer« bei der Übergabe des Hauses am 9. April 1863; vgl. Adler (Anm. 3), S. 291, Anm. 13.

Seit 1885 wachte die »Goethehaus-Kommission« über die »die stil- und zeitgerechte Erhaltung und Ausstattung des Goethehauses«.[14] In den ›Berichten des Freien Deutschen Hochstiftes‹ legte sie zwischen 1885 und 1901 regelmäßig Rechenschaft über ihre Tätigkeit ab. Dabei musste zwischen den ästhetischen Anforderungen und einer zeitgemäßen Haustechnik abgewogen werden. Erfolgte die Beleuchtung zunächst durch »Gaslüster und eben solche Wandleuchter mit Kerzenimitationen«, die »den Schein einer Kerzenbeleuchtung erwecken« sollten,[15] so wurde bei Sanierungsmaßnahmen 1896/97 die alte Gasleitung entfernt und elektrisches Licht sowie eine Zentralheizung eingeführt.[16] Nach dem Muster der Räume, in denen der alte Stuck noch vorhanden war, wurden Decken und Ofennischen wieder »mit zeit- und stilgemäßen Stuckverzierungen« versehen,[17] die außer in den »Staatszimmern« und im »Gemäldekabinett« äußerst schlicht gehalten sind.

Den kunst- und kulturhistorischen Sachverstand vertraten in dem Gremium insbesondere die Frankfurter Maler Hermann Junker, der als Vorsitzender der Kommission fungierte, Otto Donner-von Richter und Otto Cornill. Allesamt waren sie Vertreter des Historismus, der das Stilempfinden der Gründerzeit maßgeblich bestimmte und auch der Ausstattung des Goethe-Hauses im ausgehenden 19. Jahrhundert den Stempel aufdrückte. Den passenden historischen Rahmen für das Lebensumfeld des jungen Goethe lieferte das Frankfurter Spätbarock, das dezidiert bürgerliche Züge trug und nicht zu aristokratischer Prachtentfaltung neigte; Elemente von Rokoko und Zopfstil mischten sich darunter.[18] Die Anlehnung an diese Stilmischung prägt das Interieur

14 Vgl. Seng (Anm. 6), S. 99–102. Zur Einsetzung der Kommission, bestehend aus Hermann Junker, Otto Donner-von Richter, Ferdinand Günther, Oskar Sommer, Paul Schnetter und dem kooptierten Otto Cornill vgl. Ber. FDH 1885/86, S. 155. Weitere Mitglieder kamen hinzu (Ber. FDH 1886/87, S. 15*), außerdem wurde eine »ständige Subkommission für die künstlerische Ausschmückung des Hauses« eingesetzt mit Otto Cornill, Otto Donner-von Richter, dem Kunsthändler Ferdinand Günther, dem Verwaltungsschreiber und Bibliothekar Rudolf Jung, Hermann Junker und Heinrich Pallmann, unterstützt durch den Maler Karl Grätz und den Architekten Franz von Hoven (Ber. FDH 1888, S. 119).

15 Ber. FDH 1885/86, S. 156.

16 Ber. FDH 1898, S. 43.

17 Ber. FDH 1885/86, S. 156.

18 Ein vielseitiges Bild vermitteln die Beiträge in: Die Stadt Goethes. Frankfurt am Main im 18. Jahrhundert, hrsg. von der Stadt Frankfurt am Main durch Universitätsprofessor Dr. Heinrich Voelcker, Frankfurt am Main 1932 (Nachdruck ebd. 1982).

des Goethe-Hauses bis heute, wobei das Erscheinungsbild sich im Lauf der Zeit aufgrund der Auswertung von goethezeitlichem Quellenmaterial und von kulturhistorischen Erkenntnissen, aber auch aufgrund neuer Techniken verwandelt hat.[19]

Bei der Ausgestaltung des Gebäudes, das sich zugleich als behagliches Wohnhaus der frühen Goethezeit und als erinnerungsträchtiger Dichterort präsentieren sollte, spielte der Illustrator, Historien- und Porträtmaler Hermann Junker eine bedeutende Rolle.[20] Seine Lehrer waren u.a. Edward von Steinle und Moritz von Schwind, beides namhafte Historienmaler der Spätromantik mit Neigung zu literarischen Themen. Junker war zeitweise als Bühnenbildner tätig, eine Erfahrung, die ihm bei der Inszenierung der Goetheschen Wohnräume sicher zunutze kam. Sein bevorzugtes Thema waren stimmungsvolle Szenen zum Leben und Werk großer Deutscher, ein Genre, das sich in der Gründerzeit besonderer Beliebtheit erfreute. Nach dem Muster von Wilhelm von Kaulbachs populärer »Goethe-Galerie« schuf Junker für das Freie Deutsche Hochstift einen Zyklus von zwölf großformatigen Kartons mit Darstellungen »Aus Goethes Leben«, die im Giebelzimmer – Goethes Arbeitszimmer im Dachgeschoss – ausgestellt wurden.[21]

Ein Desiderat waren authentische Porträts von Goethe, seiner Familie und seinem Freundeskreis.[22] Da die Originalbildnisse vor 1900 kaum zu beschaffen waren, beauftragte das Freie Deutsche Hochstift Junker

19 Ausführliche Beschreibung bei: Petra Maisak und Hans-Georg Dewitz, Das Frankfurter Goethe-Haus, Frankfurt am Main und Leipzig 1999 (= Insel-Taschenbuch 2225). Siehe auch den Bericht über umfassende Renovierungsarbeiten und Gestaltungsänderungen von Petra Maisak, Das Frankfurter Goethe-Haus 1989–2001, in: Jahrb. FDH 2001, S. 301–323.

20 Zu Hermann Philipp Ludwig Friedrich Junker (Frankfurt am Main 1838 – ebd. 1899) vgl. Heinrich Weizsäcker und Albert Dessoff, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 1: Frankfurter Kunstleben im neunzehnten Jahrhundert in seinen grundlegenden Zügen, Frankfurt am Main 1907, S. 69 f. und Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon. Im Auftrag der Frankfurter Historischen Kommission hrsg. von Wolfgang Klötzer, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 381.

21 Vgl. Heinrich Pallmann, Das Goethehaus in Frankfurt. Im Auftrage des Freien Deutschen Hochstiftes beschrieben, Frankfurt am Main ^{2}1893, S. 40 sowie Ber. FDH 1882/83, S. 100 f. Die Kartons gingen im Krieg verloren.

22 An Gemälden war lediglich das Altersporträt Goethes von Joseph Schmeller vorhanden, das 1863 zusammen mit dem Goethe-Haus erworben wurde; vgl. Adler (Anm. 3), S. 106 und 108.

mit zahlreichen Kopien, die in ihrer qualitätsvollen und einfühlsamen Ausführung dem Original recht nahe kommen.[23] Um 1885 hatte Junker das Profilporträt des alten Rat Goethe als Gegenstück zum Porträt Catharina Elisabeth Goethes geschaffen;[24] mehrere Kopien nach bekannten Bildnissen von Johann Wolfgang Goethe schlossen sich an.[25] Eine Besonderheit ist die plakative Nachbildung des Goethe-Porträts von Gerhard von Kügelgen, dem Junker 1882 durch den feierlichen Goldgrund eine fast sakrale Anmutung verlieh.[26] Laut Vermerk im alten Inventar wurde es traditionell »an den Goethegeburtstagen und sonstigen Feiern mit Lorbeerkranz umgeben vor der Laterne im Eingang des Goethehauses aufgehängt«; dergestalt dokumentiert es anschaulich die Dichterverehrung des späten 19. Jahrhunderts.

Der Architekt, Maler und Kunsthistoriker Otto Cornill,[27] der wie Junker der Goethehaus-Kommission angehörte, trat ebenfalls mit Bildern zu Goethe-Themen hervor, z.B. mit einem zwölfteiligen Zyklus von Kreidezeichnungen zu ›Hermann und Dorothea‹.[28] Durch seine tätige Mitgliedschaft in zahlreichen Vereinen erwarb Cornill sich eine vielseitige fachliche und gesellschaftliche Kompetenz: Er gehörte dem Vorstand des Frankfurter Künstlervereins an, war Mitbegründer und stellvertretender Vorsitzender des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins, Vorstandsmitglied des Vereins für Geschichte und Altertumskunde sowie Mitbegründer und Vorsitzender des Dombauvereins. Cor-

23 Ein bezeichnendes Beispiel ist das Bildnis der »Familie Goethe in Schäfertracht«, das Johann Conrad Seekatz 1762 im Auftrag von Johann Caspar Goethe angefertigt hat. Das Gemälde gelangte über Bettine von Arnim in den Besitz ihrer mit Herman Grimm verheirateten Tochter Gisela. Als frühes Lebenszeugnis war das Familienbild von Johann Caspar und Catharina Elisabeth Goethe mit ihren Kindern Johann Wolfgang und Cornelia für das Frankfurter Goethe-Haus von höchstem Wert. Dank einer privaten Spende konnte Junker 1894 das Original in Berlin kopieren. Vgl. den Bericht der Goethehaus-Kommission, in: Ber. FDH 1895, S. 81 sowie: Frankfurter Goethe-Museum. Die Gemälde. Bestandskatalog von Petra Maisak und Gerhard Kölsch, hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt am Main 2011, Nr. 140.

24 Ebd., Nr. 137 sowie Nr. A 11 und A 12 (Kriegsverluste).

25 Ebd., Nr. 138, 139 und 141.

26 Ebd., Nr. 136.

27 Philipp Otto Cornill (Frankfurt am Main 1824 – ebd. 1907); vgl. Frankfurter Biographie (Anm. 20), Bd. 1, S. 137.

28 Aus dem Zyklus ist nur noch ein Blatt erhalten (Inv. Nr. III–15745).

nill war der Gründer und erste Direktor des Frankfurter Historischen Museums, das aus dem Historischen Kabinett hervorging und 1878 eröffnet wurde. Als Leihgabe des Historischen Museums gelangte 1882 das vielleicht wichtigste Exponat in Goethes Elternhaus: Johann Wolfgangs originales Puppentheater.

Der Historien-, Porträtmaler und Kunsthistoriker Otto Donner-von Richter[29] betätigte sich ähnlich wie Cornill in zahlreichen Vereinen und machte sich um die Frankfurter Kunst- und Kulturgeschichte verdient. 1908 wurde er zum Ehrenmitglied des Freien Deutschen Hochstifts ernannt. Donner-von Richter studierte Malerei, u.a. bei dem Nazarener Philipp Veit in Frankfurt und in München bei Moritz von Schwind, den er auch bei der Ausführung der Fresken im Landgrafenzimmer der Wartburg bei Eisenach unterstützte. Nach Schwinds »Allegorie auf Goethes Geburt«, einem Transparentbild zur Enthüllungsfeier des Frankfurter Goethe-Denkmals im Jahr 1844, fertigte Donner-von Richter 1898 ein großformatiges Gemälde an, das vom Hochstift erworben wurde.[30] In seinen späteren Jahren widmete Donner-von Richter sich vor allem kunsthistorischen Studien.[31]

Im Jahr 1885, in dem die Goethehaus-Kommission eingesetzt wurde, und in den beiden Folgejahren wurde in Weimar Quellenmaterial aufgefunden, das für die Einrichtung des Frankfurter Goethe-Hauses von unschätzbarem Wert war.[32] In Goethes Bibliothek entdeckte man das lateinisch geführte Haushaltsbuch (»Liber domesticus«) seines Vaters, in dem Johann Caspar Goethe sämtliche Ausgaben der Jahre 1753 bis

29 Otto Philipp Donner von Richter (Frankfurt am Main 1828 – ebd. 1911); vgl. Otto Donner-von Richter, Die Geburt Goethes. Transparent von Moritz von Schwind. Gemälde von Otto Donner-von Richter, in: Festschrift zu Goethes 150. Geburtstagsfeier dargebracht vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt am Main 1899, S. VII–XI; Ber. FDH 1899, S. 31; Weizsäcker/Dessoff (Anm. 20), Bd. 1, S. 33; Frankfurter Biographie (Anm. 20), Bd. 1, S. 162–164.

30 Donner-von Richters Kopie (Gemälde-Bestandskatalog [Anm. 23], Nr. A 4) ist ebenso verschollen wie Moritz von Schwinds Transparent. Im Freien Deutschen Hochstift befindet sich jedoch Schwinds lavierte Entwurfszeichnung (Inv. Nr. III–14491) sowie eine aquarellierte Nachzeichnung (Inv. Nr. III–10795), die möglicherweise von Donner-von Richter stammt.

31 Für das Hochstift waren seine Studien zu Goethes »Königsleutnant« Thoranc bedeutsam, siehe Otto Donner-von Richter, Die Thoranc-Bilder in der Provence und im Goethe-Museum zu Frankfurt am Main, in: Jahrb. FDH 1904, S. 186–261.

32 Siehe Seng (Anm. 6), S. 101 und Ber. FDH 1888, S. 120 f.

1779 akribisch verzeichnet hatte.[33] Im Goethe-Archiv kamen die Umbaurechnungen Johann Caspar Goethes von 1755 zum Vorschein, die präzise Angaben über die Bauarbeiten und die verwendeten Materialen bis hin zum Fallrohr für den Aborterker enthalten, aber auch genaue Auskunft über Tapeten und Mobiliar geben.[34] Diese Dokumente boten unmittelbaren Aufschluss über die Ausstattung und das Leben im Haus »zu den drei Leiern«.

Auf dieser Grundlage konnte die Goethehaus-Kommission die stilgemäße Ausstattung der Räume vorantreiben. Im Jahr 1900 war eine wichtige Etappe erreicht und die Goethehaus-Kommission konstatiert im Folgejahr rückblickend: »Die Einrichtung der wichtigsten Räume ist zu einem gewissen Abschluß gelangt.«[35] Markante Daten auf dem Weg dahin waren die Eröffnung des Goethe-Museums 1897 und das festlich begangene Goethejahr 1899. Da »prangen die Zimmer im schönsten Glanze«, berichten die ›Frankfurter Nachrichten‹ am 27. August 1899. »Die Wandtapeten sind neu gemalt und es scheint als ob die bequemen rothen Sessel im ersten Stock frische Brokatüberzüge erhalten hätten. Im Parterre hat man ebenfalls mit der Ausstattung der Räume begonnen. Das Speisezimmer von Goethes Eltern ist im Stil der Zeit rekonstruiert und über dem breiten Holzsessel, dem alterthümlichen Schrank und dem gußeisernen reliefgeschmückten Ofen liegt eine wundersame stimmungsvolle Einheit. Ebenso steht die Küche wieder.«[36]

Um 1900 war ein Großteil der Räume nach Maßgabe der historischen Quellenlage eingerichtet, wenn auch vieles als Provisorium anmutet, was später durch passendere Stücke ersetzt wurde. Die alten

33 Johann Caspar Goethe, Liber domesticus 1753–1779. Übertragen und kommentiert von Helmut Holtzhauer unter Mitarbeit von Irmgard Möller, Bern und Frankfurt am Main 1972. Das Haushaltsbuch befindet sich im Goethe und Schiller-Archiv Weimar.

34 Die Bauakten sind Eigentum des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar; sie wurden der Goethehaus- Kommission in Abschriften zur Verfügung gestellt. Vgl. Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 18–28 sowie Robert Hering, Das Elternhaus Goethes und das Leben in der Familie, in: Die Stadt Goethes (Anm. 18), S. 363–446, hier: S. 378–383.

35 Ber. FDH 1901, S. 456.

36 Zitiert nach Seng (Anm. 6), S. 159. Zum Goethejahr 1899 wurden die »Staatszimmer«, die Küche, das Esszimmer und das Geburtszimmer fertiggestellt (Ber. FDH 1900, S. 32–35).

Inventarlisten des Freien Deutschen Hochstifts geben Auskunft über die Erwerbungen und ihre Provenienz. Weitere Informationen finden sich in den handschriftlichen Protokollen der Goethehaus-Kommission, die sich im Hausarchiv befinden, sowie – ergänzt und in gewisser Weise gefiltert – in den ›Berichten des Freien Deutschen Hochstiftes‹. Historische Zeichnungen, Fotografien und Postkarten vermitteln die optische Anschauung. Schon 1889 war der erste offizielle ›Führer‹ unter dem Titel ›Das Goethehaus in Frankfurt‹ erschienen, eine Broschüre von Heinrich Pallmann, die 1893 in zweiter ergänzter Auflage herauskam. Es ist erstaunlich, wie stark sich die Einrichtung des Hauses schon in diesem kurzen Zeitraum vermehrt hat. Ziel blieb es stets, »unter Vermeidung alles Museumsartigen« das Ganze so zu gestalten, dass es »den Eindruck des behäbigen Frankfurter Bürgerhauses, in dem Goethe heranwuchs, gewährt«.[37]

Im Zuge der Wiederherstellung des Frankfurter Goethe-Hauses stiegen die Besucherzahlen stetig.[38] Waren es im Jahr 1865 noch 1346, so kamen 1888 schon 7.000 Besucher, die Mitglieder des Hochstifts nicht eingerechnet.[39] Den Einträgen im Gästebuch ist zu entnehmen, dass in der Zeit bis zum ersten Weltkrieg zahlreiche illustre Reisende vorbeischauten, darunter viele Schriftsteller, die wie Gabriele d'Annunzio nach den Wurzeln des Dichterfürsten schauen wollten.[40] Um nur einige Namen zu nennen: 1877 kam Friedrich Nietzsche, 1878 Mark Twain, 1887 Arthur Schnitzler, 1889 Rudolf Steiner, 1898 und 1917 Gerhart Hauptmann, 1890 Luigi Pirandello,[41] gleich dreimal in den Jahren 1889,

37 Ber. FDH 1892, S. 79.

38 Ber. FDH 1888, S. 124; 1895, S. 82. Im Jahr 1904 wird diese Entwicklung rückblickend bestätigt, wobei die meisten Besucher aus Deutschland kamen (Jahrb. FDH 1904, S. 414).

39 Vgl. Adler (Anm. 3), S. 130 f. sowie Seng (Anm. 6), S. 102.

40 Vgl. Hans-Georg Dewitz, Gäste im Goethe-Haus, in: Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 114 f. sowie Seng (Anm. 6), S. 170–172. Zu den zeitgenössischen Berichten über das Goethe-Haus vgl. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen von Karl Goedeke, 3., neu bearbeitete Auflage. Nach dem Tode des Verfassers in Verbindung mit Fachgelehrten fortgeführt von Edmund Goetze, Bd. IV/2: Goethes Leben [bearb. von Max Koch]. Allgemeine Bibliographie [bearb. von Karl Kipka], Dresden 1910, S. 200–205.

41 Vgl. Emmy Rosenfeld, Pirandello und Deutschland, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 4 (1963), S. 73–93.

1890 und 1908 George Bernard Shaw, 1896 und 1901 Romain Rolland, 1898 Ellen Key,[42] 1903 Maurice Maeterlinck und 1913 Selma Lagerlöf.

Auch in der Presse fand die Dichtergedenkstätte um 1900 ein lebhaftes Echo. Bezeichnend ist der Beitrag von Emil Büchner, der im Goethejahr 1899 unter dem Titel ›Das Frankfurter Goethe-Haus‹ in der Familien-Zeitschrift ›Universum‹ des Reclam-Verlags publiziert und von stimmungsvollen Zeichnungen des Verfassers begleitet wurde.[43] Im Ausland verfolgte man die Entwicklung des Goethe-Hauses ebenfalls mit Interesse. Klagte ein französischer Bericht des Jahres 1864 noch über die bisherige Vernachlässigung,[44] so berichtete ein längerer englischer Aufsatz von Alfred Gibbs aus dem Jahr 1875 in der New Yorker Zeitschrift ›Scribner's Monthly‹ schon von einem Rundgang durch das Haus,[45] und in der französischen Zeitschrift ›La Plume Littéraire, Artistique et Sociale‹ von 1901 beschrieb der Journalist Henry Pâris eingehend ›La maison natale de Gœthe‹.[46]

42 Siehe ihren Bericht in: Ellen Key, Goethehaus i Frankfurt, in: dies., Människor, Stockholm 1900, S. 177–225 (nach ihrem Besuch im Sommer 1898; die deutsche Übersetzung des Bandes aus dem Jahr 1903 enthält die Goethe betreffenden Aufsätze nicht). Vgl. Elisabeth Auer, Ellen Keys Goethebild, in: Weimarer Beiträge 43 (2007), H. 4, S. 576–590.

43 E[mil] Büchner, Das Frankfurter Goethe-Haus. Mit Originalzeichnungen des Verfassers, in: Reclams Universum. Illustrierte Familien-Zeitschrift, 15. Jg. (1898/1899), 2. Halbbd., Sp. 2777–2792. Zum Verfasser (1872 – nach 1937) vgl. die Angaben in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 1, Leipzig 1953, S. 344.

44 Amédée Achard, Quelques pages d'un album de voyage. XI. Francfort, in: Journal des Débats, 2 octobre 1864, S. [1]–[2] (fehlerhafter Nachweis bei Goedeke IV/2, S. 202).

45 A[lfred] S. Gibbs, The Goethe House at Frankfort, in: Scribner's Monthly, an Illustrated Magazine for the People, vol. 11, n° 1 (november 1875), S. 113–122 (als Anhang wieder abgedruckt in: Goethe's Mother. Correspondence of Catherine Elisabeth Goethe with Goethe, Lavater, Wieland, Duchess Anna Amalia of Saxe-Weimar, Friedrich von Stein and Others. Translation from the German with the additions of Biographical Sketches and Notes, by Alfred S. Gibbs. With an Introduction and Notes by Clarence Cook, New York 1880).

46 La Plume Littéraire, Artistique et Sociale, n° 303, 1er décembre 1901, S. 958–966. Zum Verfasser vgl. den kurzen Nekrolog in: Journal des Débats, 138e année, n° 294, 22 octobre 1924, S. 4: »On annoce la mort de notre confrère Henry Pâris dans sa cinquante et unième année. Il avait collaboré à divers journaux de Paris et de province.«

Analog zu den vom Freien Deutschen Hochstift herausgebrachten Schriften schildern diese Artikel Goethes Elternhaus primär unter biographischem Aspekt: Der Gang durch das Haus folgt den Spuren des jungen Goethe und hält sich eng an seine Jugenderinnerungen in ›Dichtung und Wahrheit‹, die gewissermaßen nacherlebt werden. Insbesondere Büchner und Pâris schildern in großer Anschaulichkeit den Gang durch das Goethe-Haus vom Eingang am Großen Hirschgraben bis zum Dachgeschoss. Beide Schilderungen sind erzählend angelegt und charakterisieren die Geschichte des Hauses und die Personen, die sich darin aufhielten, vor allem Johann Caspar Goethe. Das Haus wird durch die Erzählung literarisch überformt und mit Anekdoten ausgeschmückt, so dass sein konkretes Erscheinungsbild in den Hintergrund tritt.

In derselben Reihenfolge durchwandert Gabriele d'Annunzio die Räume, doch seine Wahrnehmung unterscheidet sich deutlich von den übrigen Berichten. Allerdings handelt es sich bei den italienischen Aufzeichnungen um keinen zur Veröffentlichung bestimmten Text, sondern um persönliche Notizen, die aber gerade in ihrer Unmittelbarkeit einen unverfälschten Eindruck geben. Die narrative Überformung fehlt bei d'Annunzio; er scheint sich nicht einmal dafür zu interessieren, dass die Einrichtungsgegenstände nicht authentisch sind. Alle anderen zeitgenössischen Berichte halten diesen Umstand gleich anfangs fest, scheinen ihn im Lauf der vergegenwärtigenden Schilderung aber wieder zu negieren, um den durch lebhaftes Erzählen erzeugten Eindruck der Authentizität nicht zu verderben. Stattdessen beschreibt d'Annunzio die realen Objekte sehr viel präziser und merkt Details zu ihrer Materialität an, die sonst wenig Beachtung finden. Bloße Anekdoten und historische Reminiszenzen fehlen weitgehend, wenn auch nicht ganz.

*

D'Annunzios erlebnisnahe Notizen vom Mai und Oktober 1900 liefern den Leitfaden für einen beschreibenden Rundgang durch das Goethe-Haus, der den konkreten Stand der Einrichtung um die Jahrhundertwende erstmals zusammenhängend festhält und anhand der Inventarlisten und der Berichte der Goethehaus-Kommission dokumentiert. Zur Vervollständigung werden Veröffentlichungen aus dem näheren Umkreis des Freien Deutschen Hochstifts – von Otto Volger, Otto

Heuer, Heinrich Pallmann, Rudolf Jung und Julius Hülsen – sowie Ausschnitte aus den Artikeln von Emil Büchner (1899) und Henry Pâris (1901) herangezogen.

Ein Haus von brauner Farbe, mit vorspringenden Stockwerken (Z. 6/6)[47]

Als d'Annunzio das Goethe-Haus besuchte, muss die Fassade schon Patina angesetzt haben. 1886 hatte sie einen neuen Anstrich erhalten: »Man behielt hier wie früher nach den aufgefundenen Spuren die ehemalige Bemalung bei, nämlich den gelben Grundton mir roter steinfarbiger Hervorhebung der Gesimse, Fensterbrüstungen usw.«[48] In seinem Goethehaus-Führer beschreibt Pallmann 1893 den »gelblich grauen Anstrich des Hauses mit den roten Bekleidungen« und geht auch auf die vorkragenden Stockwerke ein, die der Rat Goethe unter Umgehung der Frankfurter Baugesetze bei seinem Umbau 1755 beibehalten hatte: »Das erste Stockwerk, auf acht ornamentierten Tragsteinen beruhend, ragt wie viele der älteren Frankfurter Häuser über das untere Geschoß hinaus. […] Das zweite Stockwerk, gleichfalls mit sieben Fenstern, hat auch einen ›Überhang‹, obwohl ein solcher […] bei Neubauten nur im ersten Stockwerke erlaubt war. […] Der Dachstock springt ein wenig über das zweite Stockwerk hervor.«[49]

Das Esszimmer (Z. 8/8)

Betrat man das Haus durch den Eingang am Großen Hirschgraben, befand sich rechts in der Gelben Stube der Kassenraum; der Zugang zu den historischen Räumen wurde durch »ein schönes schmiedeeisernes Gitter« abgetrennt.[50] Links vom Eingang gelangte der Besucher in das

47 Die angegebene Zeilenzählung bezieht sich auf Text und (nach dem Schrägstrich) Übersetzung der beiden Frankfurter Notizhefte auf den Seiten 215–219 dieses Jahrbuchs.

48 Ber. FDH 1886/87, S. 16*.

49 Pallmann (Anm. 21), S. 2–5; siehe auch Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 14 f.

50 Das »echte alte Mittelstück« des Gitters wurde 1886/87 von der »Kommission der städtischen Kunst- und Altertumsgegenstände« beigesteuert (Ber. FDH 1888, S. 121). Vgl. Pallmann (Anm. 21), S. 9 sowie Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 33. Die Gelbe Stube, auch »Weimarer Zimmer« genannt, in der Goethes Mutter nach dem Weggang ihres Sohnes 1775 die Geschenke aus Weimar präsentierte, wurde erst 1998 als historischer Raum eingerichtet; vgl. Maisak (Anm. 19), S. 305–308.



Abb. 1 a. Esszimmer oder Blaue Stube (Fotografie, o. J., FDH, Inv. Nr. II e-5).



Abb. 1 b. Klöppelkissen und Eckschrank in der Blauen Stube. (Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 2).

Speisezimmer, das wegen der Tapetenfarbe von der Goethe-Familie Blaue Stube genannt und auch als Wohnstube genutzt wurde. Die Ausstattung galt um die Jahrhundertwende »mit dem runden Tisch der Frau Rat, ihrem Klöppelkissen vor dem Märchensessel, dem Großvaterstuhl des Hausherrn, den Schützschen Stichen an den Wänden« als vorläufig abgeschlossen (Abb. 1 a und b).[51]

Laut Goethehaus-Kommission wurde der Raum »im wesentlichen mit den ächten Möbeln der Frau Rat« eingerichtet, »die durch Frau Belli-Gontard erhalten und seinerzeit dem Goethehause geschenkt wurden«.[52] Hier schwingt ein gewisser Euphemismus mit, denn nur ein Teil der Möbel stammt von der Frankfurter Schriftstellerin Maria Belli-Gontard, die noch mit Catharina Elisabeth Goethe bekannt war. Ein besonders schönes Stück aus ihrem Besitz ist der Aufsatzsekretär aus Nussbaum mit Bandwerkintarsien aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Inv. Nr. IV–49), der laut Inventar schon 1881 vorhanden war. Möglicherweise gehören auch die barocken Leiterstühle aus Nussbaum dazu (Inv. Nr. IV–32–37), die in der Blauen Stube standen. Der runde Tisch, der dem Esszimmer seinen Charakter gibt, wurde erst 1900 »nach einer von Herrn Architekten W. Hanau mit Zugrundelegung eines alten Modells freundlichst entworfenen Zeichnung« angefertigt.[53] An den Wänden hingen Silhouetten der Weimarer Herzogsfamilie und zwei Kupferstiche mit Mainansichten von Adrian Zingg nach Christian Georg Schütz (Inv. Nr. III–7934–7935).

die alten Kommoden (Z. 8/8)

Gediegenes Mobiliar aus dem 18. Jahrhundert verlieh dem Raum eine wohnliche Atmosphäre. Zwei Kommoden wurden »durch Gelegenheitskäufe« erworben;[54] eine (Inv. Nr. IV–47) ziert noch heute die Rückwand. Dazu kam ein zierliches »Eckschränkchen für das Speisezimmer« (Inv. Nr. IV–46) und ein großer Eckschrank aus Nussbaum mit Marketerie (Inv. Nr. IV–51), der als »höchst charakteristischer Rokokoservierschrank« bezeichnet wurde.[55]

51 Jahrb. FDH 1902, S. 373 f.
52 Ber. FDH 1900, S. 35.
53 Ber. FDH 1901, S. 456.
54 Ber. FDH 1886/87, S. 17*.
55 Ber. FDH 1897, S. 87.

das Tischchen zum Spitzenklöppeln (Z. 8–9/8–9)

Das Klöppelkissen verweist auf Catharina Elisabeth Goethe, deren Lieblingsbeschäftigung im Alter das Spitzenklöppeln war.[56] Das »Blatt mit aufgezogenen Spitzenmustern, das der Frau Rat als Vorlage bei ihren zierlichen Arbeiten diente«, kam erst 1902 aus dem Besitz Maria Belli-Gontards ins Haus und wurde auf dem Klöppelkissen plaziert.[57] Das Klöppelkissen ruht auf einem 1886 erworbenen Rokoko-Nähtischchen aus Nussbaum, eingelegt mit einer Würfelmarketerie in Nussbaum, Birnbaum und Mahagoni (Inv. Nr. IV–5).

Der gusseiserne Ofen mit Figuren (Z. 9/9)

Für die Blaue Stube wurde 1866 der barocke Aufsatzofen aus geschwärztem Gusseisen und Ton (Inv. Nr. IV–7) erworben; er konnte vor dem Abriss dem Senckenbergischen Stiftshaus in Frankfurt entnommen werden (siehe Abb. 1a). Der eiserne Heizkasten ist an drei Seiten reliefiert; auf der Frontplatte mit der Beischrift »Christus macht Wasser zu Wein« und den Seiten wird die »Hochzeit zu Kana« dargestellt. Die Reliefplatten am Aufsatz des Ofens zeigen Justitia und Allegorien der vier Elemente.[58]

der Ledersessel (Z. 9/9)

Einen barocken Ohrenlehnstuhl mit dunkelbraunem Lederbezug (Inv. Nr. IV–50), der laut Protokoll der Goethehaus-Kommission vom 27. April 1899 bei dem Frankfurter Antiquitätenhändler Levi erworben wurde, erhob man zum »Großvaterstuhl des Hausherrn«,[59] um die Suggestion Goethescher Lebenswirklichkeit zu steigern.

56 Vgl. Ber. FDH 1878/79, S. 25 sowie Pallmann (Anm. 21), S. 30: »ein Klöppelkissen mit Klöppeln aus dem Besitze der geschäftigen Frau«; diese Provenienz lässt sich allerdings nicht nachweisen. Siehe auch Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 42.

57 Jahrb. FDH 1903, S. 321.

58 Vgl. Rosemarie Franz, Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus, 2. verbesserte und vermehrte Auflage, Graz 1981, Nr. 42.

59 Jahrb. FDH 1902, S. 374.

die Tapeten mit blauen Blumen gemustert (Z. 10/10)

In den Bauakten Johann Caspar Goethes sind mehrere Lieferungen von blauen Wachstuchtapeten dokumentiert.[60] Im Speisezimmer wurde 1898/99 »die alte blaue Wachstuchtapete […] nach altem Muster erneuert«.[61] Das hieß: nach einem Muster der Zeit, denn die Rekonstruktion der originalen Tapeten war nicht möglich, wie die Goethehaus-Kommission bei ihren Untersuchungen feststellte: »Geringe Spuren von Wachstuchtapeten, welche sich in einigen Zimmern unter einer fünf- bis sechsfachen Schicht von Papiertapeten fanden, ließen darauf schließen, daß dieses die ursprüngliche Wandbekleidung war, leider aber boten diese kleinen kaum centimetergroßen Reste keinen Anhalt, um danach neue Ergänzungen herstellen lassen zu können.« Als Behelf wählte man »Tapeten, deren Zeichnung und Farbgebung dem Stile der Mitte des 18. Jahrhunderts soviel als möglich sich annähern«.[62]

der Spiegel (Z. 10/10)

Um 1900 schmückte ein Wandspiegel im Rokokostil mit einem stuckierten, vergoldeten Holzrahmen (Inv. Nr. IV–43) die Rückwand des Speisezimmers. Er wurde später durch einen Barockspiegel in üppig geschnitztem Holzrahmen ersetzt, der Goethes Beschreibung in ›Dichtung und Wahrheit‹ näher kommt.[63] Auf der Kommode vor dem Spiegel fand eine 1887 erworbene Rokoko-Stutzuhr (Inv. Nr. IV–6) ihren Platz.

Der bläulich bemalte Holzsockel (Z. 10/10–11)

Die Wände des Goethe-Hauses waren im Sockelbereich mit einer Eichenholzvertäfelung (Lambris) verkleidet,[64] die im Speisezimmer passend zur Tapete in einem blaugrauen Ton gestrichen war.

60 Vgl. Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 26.
61 Ber. FDH 1900, S. 35.
62 Ber. FDH 1886/87, S. 16* f. Zu den Tapeten vgl. Ber. FDH 1896, S. 53; 1897, S. 86; 1898, S. 43; 1899, S. 30. Siehe auch Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 25 f.; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 42 sowie Hildegard Hutzenlaub, Historische Tapeten in Hessen von 1700 bis 1840, Diss. Frankfurt am Main 2005, S. 119–122.
63 Vgl. Volger (Anm. 12), S. 50; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 42.
64 Pallmann (Anm. 21), S. 19; Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 34.

drei Fenster mit gebauchten Eisengittern – die auf die Straße weisen (Z. 11/11–12)

Die »kunstreichen schmiedeeisernen, nach unten ausgebauchten Fenstergitter« der Erdgeschossfenster zum Großen Hirschgraben waren entfernt worden, als das Haus in Privatbesitz war, doch hatte Otto Volger sie noch vor 1863 bei einem Schmied aufgefunden und zurückgekauft.[65]

ein intarsiertes Möbelstück – mit verschiedenfarbigem Holz (Z. 12/12)

Möglicherweise stand die 1891 erworbene Rokoko-Schreibkommode in Nussbaum mit ausgesucht schöner Marketerie in Ahorn, Birne, Pflaume, Palisander, Mahagoni und Ebenholz (Inv. Nr. IV–375) damals in der Blauen Stube. Pâris erwähnt hier u.a. »un superbe bureau«.[66]

Die Küche (Z. 13/14)

Die Küche neben der Blauen Stube im Erdgeschoss machte auf die Besucher einen Eindruck, als wäre sie noch aus der Zeit von Frau Aja, Goethes Mutter (Abb. 2 a und b): »Derrière cette pièce se trouve la petite cuisine bourgeoise du temps, avec son âtre large comme celui d'un maréchal ferrant, les ustensiles d'une solidité inconnue actuellement. Tout y est si bien conservé, si bien en ordre, que l'on croirait que Mme Aïa vient d'en sortir.«[67] Der Raum war erst 1898/99 wiederhergestellt worden: »Für die Ausstattung der Küche, die noch den alten Rauchfang, Wasserstein und Trinkwasserpumpe unverändert zeigt, gaben die Rechnungen von 1755–60 […] wertvolle Anhalte, die in Verbindung mit den mancherlei Angaben in den Briefen der Frau Rat und anderswo und unter Vergleichung der Küchen der Puppenhäuser im hiesigen Historischen Archiv eine getreue Wiederherstellung ermöglichten. Die Wände zeigen jetzt wieder den gelben Anstrich ›mit Laub-Werck befertiget‹. Die Küchenschränke etc. erscheinen wieder braun mit blauen Leisten. An den Wandbrettern glänzen die blanken Zinnteller und -schüsseln neben dem Kupfergeschirr, das in einer wohlausgerüsteten Küche jener

65 Volger (Anm. 12), S. 50.
66 Pâris (Anm. 46), S. 959. Später gelangte die Schreibkommode ins Zimmer der Frau Rat.
67 Ebd., S. 959.





Abb. 2 a und b. Küche mit Herd und Wasserpumpe sowie Küche mit Blick ins Höfchen (Fotografie, o. J., FDH, Inv. Nr. II e–1 und Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 4).

Zeit eine große Rolle spielte. Der Herd ist wieder unter dem mächtigen Rauchfang in der alten Form aufgemauert, wie sie die alte Holzkohlenfeuerung erforderte. Eine schön durchbrochene messingene Kohlenglocke ziert ihn als Geschenk der Frau Baronin von Bethmann.«[68]

mit dem Geschirr aus Kupfer und Tonware, mit deutschen Inschriften auf den Böden (Z. 13/14–15)

Das Küchengerät aus Kupfer, Zinn und Keramik wurde sukzessive beschafft[69] und in einfachen hölzernen Wandborden und in einem Küchenschrank aufgestellt.

Die Fenster weisen auf den kleinen, stillen Hof (Z. 15/16)

Von den Küchenfenstern blickt man auf das Brunnenhöfchen hinter dem Goethe-Haus: »Dieser Hof, der genau noch denselben Umfang

68 Ber. FDH 1900, S. 34.

69 Vgl. Ber. FDH 1890, S. 152; 1891, S. 79; 1896, S. 53; 1899, S. 32; 1901, S. 456.

wie zu Goethes Zeiten einnimmt, wird gegen Süden (links) von einem schmalen an der hohen Brandmauer des Nachbarhauses angebauten Schuppen, gegen Westen (gerade aus) von einer ungefähr 4 ½ Meter hohen Mauer und gegen Norden (rechts) von einer Verlängerung des Haupthauses begrenzt. An der Mauer ist noch die ursprüngliche sogenannte ›Regenpumpe‹, die in einer Zisterne das Regenwasser in sich aufnahm, mit steinerner Nische, Schale und Bedachung vorhanden, während der eigentliche Haushaltungsbrunnen in der Küche sich befand.«[70]

Auf einem großen Baum singen die Vögel (Z. 16/17)

Hinter der Mauer des Brunnenhöfchens ragt ein Lindenbaum empor.[71] »Die alte Linde« im kleinen Garten, der zum Bibliotheksbau gehört, wurde bei der Neuanlage 1903 »zum Mittelpunkt einer Terrasse«, die bis heute erhalten blieb.[72]

In der Vorhalle eine alte Uhr – von einem Goethe angefertigt (Z. 17/18)

In dem geräumigen Flur erinnert die Standuhr aus Tannenholz mit Viertelschlagwerk (Inv. Nr. IV–2) daran, dass Goethe bei seinem Frankfurt-Besuch im Jahr 1814 an seinem Elternhaus vorbeiging und hinter der Tür die alte Hausuhr schlagen hörte. Als Äquivalent für die Goethesche Hausuhr, die nach Weimar gelangte, kam eine ›Göthe-Uhr‹ ins Haus »zu den drei Leiern«:[73] Sie stammt von dem Frankfurter Großuhrmacher Johann Andreas Göthe (1733–1788), einem Vetter zweiten

70 Pallmann (Anm. 21), S. 12. Zum Durchgang zwischen Goethehaus und dem Nebenbau mit Museum und Bibliothek über den Hinterhof vgl. Ber. FDH 1897, S. 88; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 47. Das Museumsgärtchen »im Rokokostyl« wurde erst 1902 angelegt (Jahrb. FDH 1903, S. 321; 1904, S. 413).

71 Siehe Büchner (Anm. 43), Sp. 2787. Die kranke Linde musste im Jahr 1982 gefällt und durch einen jungen Baum ersetzt werden

72 Jahrb. FDH 1904, S. 413.

73 Vgl. Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Frankfurt am Main 7 (1885), S. 234, 241; Ber. FDH 1885/86, S. 152; Carl Adolf Leuchs, Die Uhren des Goethe-Hauses in Frankfurt am Main, in: Deutsche Uhrmacher-Zeitung 59 (1935), Nr. 32, S. 406–407, hier: S. 406; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 37. Die Uhr wurde bereits zu Volgers Zeit erworben; bis 1893 stand sie im 2. Stock (Pallmann [Anm. 21], S. 23).



Abb. 3. Flur mit Absperrgitter, Standuhr, Frankfurter Schrank und Laterne (Fotografie, 1911, Abzug im FDH, o. Sign., Original im Stadtarchiv Frankfurt).

Grades von Johann Wolfgang Goethe, und ist auf dem Messingschild über dem Ziffernblatt »Joh. Andr. Göthe« signiert (Abb. 3).

Eine Laterne mit zwei Kerzen (Z. 18/19)

Einen markanten Blickpunkt bietet im Hausflur die Hängelaterne aus Messing und Glas mit einer Halterung für zwei Kerzen, deren runder Unterboden eine zehnstrahlige Sonne aufweist (Inv. Nr. IV–1). Dem Protokoll der Goethehaus-Kommission zufolge wurde sie am 12. Februar 1890 erworben.

Ein Schrank (Z. 19/20)

Der Frankfurter Wellenschrank mit Nussbaumfurnier (Inv. Nr. IV–5a) soll laut Otto Volger Goethes Großeltern gehört haben und nach dem Verkauf im Haus geblieben sein.[74]

74 Siehe Adler (Anm. 3), S. 127 und 293 f., Anm. 44, sowie Volger (Anm. 12), S. 42, 169.

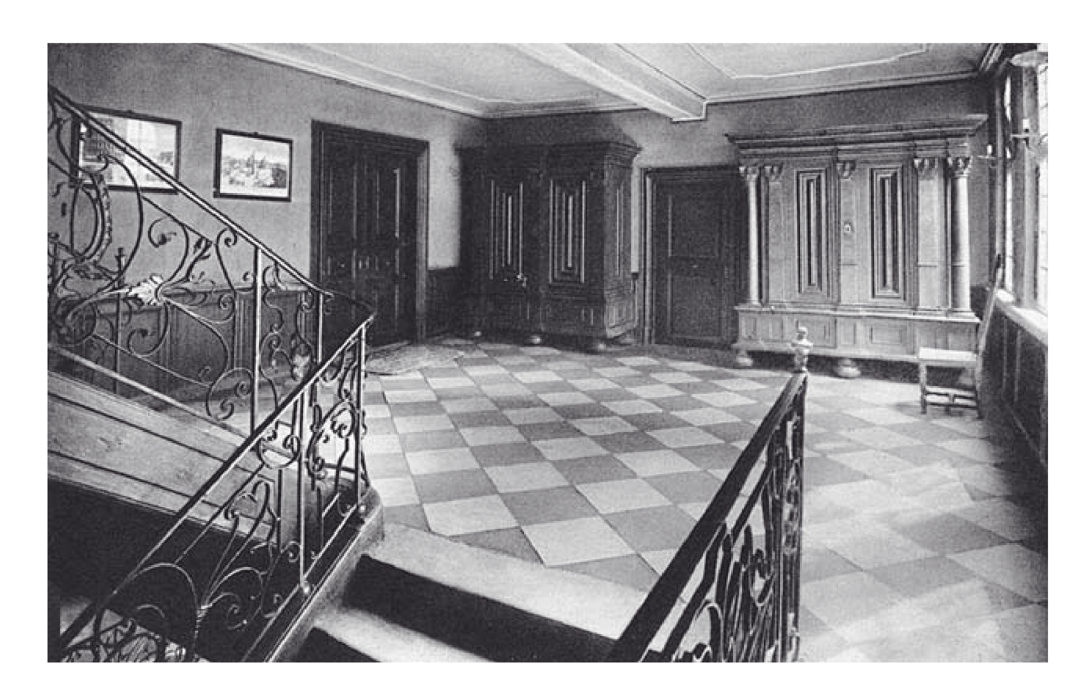


Abb. 4. Treppenaufgang und Vorsaal der Beletage mit Frankfurter Schränken und Rom-Veduten (Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 5).

Ein Treppenhaus mit Eisengeländern (Z. 19/20)

Die aufwendige Treppe aus Rotsandstein mit schmiedeeisernem Geländer in Rokokoformen führt den Besucher zur Beletage: »Wir betreten nun die stattliche, für ein Privathaus außergewöhnlich breite, steinerne Treppe mit zierlichem, im Geschmack der Zeit in Band- und Blattverzierungen ausgeführten Eisengeländer.«[75]

Treppenabsatz mit zwei wuchtigen Schränken (Z. 20/21)

In der Beletage öffnet sich ein weiträumiger Vorplatz mit Fenstern zum Hof; den Blickfang bilden zwei imposante Frankfurter Schränke mit Nussbaumfurnier aus der Zeit um 1700. »Auf dem Vorsaale des ersten Stockwerkes, den nach alter Überlieferung zwei mächtige Schränke schmückten, die sich jetzt im Besitze des Herrn Justizrat Dr. Geyger in Assenheim befinden, wurden zwei den Originalen möglichst ähnliche

75 Pallmann (Anm. 21), S. 15 f. Zu den Steinmetz- und Schlosserarbeiten beim Umbau von 1755 siehe Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 22 f.

Kunstschränke, Meisterwerke der Schreinerarbeit des vorigen Jahrhunderts[,] aufgestellt.«[76] (Abb. 4) Bei den Erwerbungen handelt es sich um einen Pilasterschrank (Inv. Nr. IV–216) und einen Säulenschrank (Inv. Nr. IV–217).[77]

an den Wänden Drucke von Rom – Kolosseum – Piazza del Popolo – [Piazza] Navona (Z. 20–21/21–22)

Nach Goethes Bericht in ›Dichtung und Wahrheit‹ war der Vorsaal mit Stichen »von einigen geschickten Vorgängern des Piranese« ausgeschmückt: mit Veduten der Piazza del Popolo, des Kolosseums, des Petersplatzes, der Peterskirche von außen und innen, der Engelsburg etc.[78] Entsprechende Kupferstiche von Giovanni Battista Falda, Alessandro Specchi und Gomar Wouters wurden wieder angebracht: »Der Vorplatz erhielt durch die römischen Prospekte, deren genaues Verzeichnis wir Herrn Geheimen Hofrat Dr. Ruland in Weimar verdanken, wieder seinen einstigen Schmuck.«[79] Das Ensemble verfehlte bei den Besuchern nicht seinen Eindruck: »Das helle Tageslicht, gedämpft von dem Schatten einer benachbarten Linde, strömt von drei gegen Westen gelegenen Fenstern auf diesen Vorplatz herein, an dessen Wänden außer weiteren römischen Prospekten zwei mächtige altertümliche Schränke den Blick des Beschauers fesseln.«[80]

Zimmer mit Sesseln in rotem Damast (Z. 22/24)

Zur Feier des Goethejahres 1899 erhielt das »große Staatszimmer im ersten Stock« – wegen der roten Sesselbezüge und Vorhänge »roter Saal« respektive wegen seiner Chinoiserie-Tapete das »Peking« genannt – seine repräsentative Ausstattung (Abb. 5 a und b). Auch die beiden Seitenkabinette wurden eingerichtet. Sogar der französische Besucher Henry Pâris war beeindruckt und schien den Neuwert der

76 Ber. FDH 1892, S. 80.

77 Im Protokoll der Goethehaus-Kommission vom 29. November 1890 wird der Ankauf beschlossen. Siehe auch Ber. FDH 1886/87, S. 17*.

78 WA I 26, S. 17.

79 Ber. FDH 1891, S. 79; Inv. Nr. III–7936–7940 u. a. »Den Aufstieg zum ersten Stock nebst dessen lichtem Vorsaal schmückten noch die römischen Kupferstiche mit den Ansichten von Petersplatz und Engelsburg, Piazza del Popolo und andere.« (Büchner [Anm. 43], Sp. 2780 f.)

80 Pallmann (Anm. 21), S. 18.



Abb. 5 a. Rote Stube oder Peking-Salon mit Chinoiserie-Tapete, Lüster und Aufsatzofen (Fotografie, o. J., FDH, Inv. Nr. II e–6).



Abb. 5 b. Rote Stube oder Peking-Salon, Druck nach einer Zeichnung von Emil Büchner, bezeichnet »Thoranc-Zimmer«, 1899 (Büchner, Sp. 2785 f.).

Installation nicht zu bemerken: »Tout est authentique dans ces chambres […]. La chambre du milieu qui servait de salon de réception est une grande pièce à quatre fenêtres. Au plafond, un superbe lustre en verre de Venise; au-dessous une table incrustée; la long des murs des fauteuils et des chaises recouverts de damas vieux rose, admirablement conservés. Tous ces meubles donnent encore à cette pièce l'air de solennité qu'elle devait avoir au temps du prince de Soubise, du maréchal de Broglie […].«[81]

Bei der Einrichtung des Salons hatte die »Wiederbeschaffung der 12 geschnitzten, mit rotem Brokat überzogenen Lehnsessel, die in Goethes Jugendjahren seinen Schmuck bildeten«, die Goethehaus-Kommission vor ein erhebliches Problem gestellt.[82] Johann Caspar Goethe hatte weder Kosten noch Aufwand gescheut und laut Bauakten 1756 bei keinem Geringeren als Abraham Roentgen in Neuwied ein Dutzend »kirschbaumen mit Schnitzwerk versehene francösische Lehnen-Seßel« bestellt und mit karmesinrotem Seidendamast (»cremoisin brocatel«) beziehen lassen.[83] Da die originale Sessel-Garnitur verloren und auch nicht durch ein Äquivalent zu ersetzen war, entschied sich die Goethehaus-Kommission für eine Nachempfindung: »Nach einem guten echten Muster, das auch den im Neuwieder Schloss erhaltenen Arbeiten Abraham Röntgens entspricht, wurden die Sessel von dem Holzschnitzer J. Tschann in Lichtenthal bei Baden-Baden in verständnisvollster Behandlung des Rokoko aus Kirschbaumholz nachgeschnitzt und dann mit ebenfalls altem guten Muster nachgebildeten Carmoisin-Brocatelüberzügen durch die Firma Seyd & Sautter hier versehen.«[84] Der Tisch aus Kirschbaum mit Marketerien (Inv. Nr. IV–252) stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und lehnt sich ebenfalls an das Vorbild der Roentgen-Möbel an. Zwischen den Fenstern befand sich ein 1888 erworbener »großer Rokokospiegel in vergoldetem, schön geschnitztem Rahmen mit Konsole«.[85]

81 Pâris (Anm. 46), S. 960 f. Siehe auch Büchner (Anm. 43), Sp. 2781. In ›Dichtung und Wahrheit‹ spricht Goethe von den »wohlaufgeputzten […] Staatszimmern« der Beletage (WA I 26, S. 131).

82 Ber. FDH 1900, S. 33 f.

83 Vgl. Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 27 f.; Hering (Anm. 34), S. 280 sowie Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 51 f.

84 Ber. FDH 1900, S. 33 f.; Inv. Nr. IV–253–264.

85 Ber. FDH 1889, S. 97; Inv. Nr. IV–265–266.

an den Wänden Tuchtapeten bemalt mit chinesischen Pagoden
(Z. 22–23/24–25)

Die Wachstuchtapete mit Chinoiserie-Motiven verleiht dem Salon eine heitere Wirkung. Für ihre Herstellung wurde ein nicht geringer Aufwand betrieben, wollte man doch Goethes Beschreibung in ›Dichtung und Wahrheit‹ gerecht werden. In den Bauakten Johann Caspar Goethes fand sich eine Rechnung der Tapetenmanufaktur Nothnagel vom 24. Januar 1757, die eine »in Oehlfarben gemahlte […] Garnitoure Facon Peckin auf perlenfarben Grund« verzeichnet.[86] Die eigens dafür eingesetzte Subkommission forschte 1895/96 »in hiesigen und auswärtigen Museen« nach einem adäquaten Vorbild.[87]

Es fand sich jedoch kein Nothnagelsches Muster mit Chinoiserie-Motiven, so dass man sich anderweitig behelfen musste. Das Königliche Gewerbemuseum in Berlin überließ der Kommission eine Anzahl von Tapetenmustern; ob darunter die Vorlage für die neue Peking-Tapete war, ist nicht mehr zu eruieren.[88] Wohl um zu verschleiern, dass die durch Goethes Erzählung wohlbekannte Tapete nicht nach dem authentischen Vorbild rekonstruiert werden konnte, sprach man offiziell von einer »Nachbildung der alten Nothnagelschen Wachstuchtapeten in dem großen Staatszimmer und der daran stoßenden kleinen […] Stube« und merkte nur an, dass die »Beschaffung eines guten echten Musters ›auf perlgrauem Grunde‹ für die Pekingtapete […] besondere Schwierigkeiten« bot.[89] Die Tapete im nördlichen Seitenkabinett folgte allerdings tatsächlich einem echten Nothnagelschen Muster.

86 Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 25 f. Vgl. Ber. FDH 1898, S. 43.

87 Ber. FDH 1896, S. 53 und 1898, S. 43.

88 In den handschriftlichen Sitzungsprotokollen der Tapeten-Kommission (1893–1897) fehlt jeglicher Hinweis auf die Herkunft der Muster, die bei der Nachbildung der Tapeten verwendet wurden. Die Berliner Museumsbestände sind im Krieg verbrannt.

89 Ber. FDH 1898, S. 43. Beim Wiederaufbau des Goethe-Hauses nach dem Krieg wurde die Wachstuchtapete durch eine Papiertapete mit vereinfachtem Nachdruck des Chinoiserie-Musters ersetzt. Erst im Jahr 2000 konnte aufgrund eines aus den Trümmern geborgenen Stücks der alten Wandverkleidung im »Peking« wieder die Wachstuchtapete der Goethehaus-Kommission rekonstruiert werden; vgl. Maisak (Anm. 19), S. 309 f.; hier auch der Bericht über die weiteren Maßnahmen in der Beletage (S. 308–312).

Ein Kristallleuchter (Z. 24/26)

Als einziger Raum war der Salon mit einem festlichen Deckenlüster mit Kristallprismen geschmückt (Inv. Nr. IV–268; Kriegsverlust). An den Wänden der »Staatszimmer des ersten Stocks wurden venetianische Glaslüster, wie der Herr Rat sie besessen, angebracht«.[90]

ein Porzellanofen (Z. 24/26)

Ein besonderes Schmuckstück des Salons ist die stuckierte Ofennische mit dem »prachtvollen Fayence- und Thonofen aus der Zeit der Erbauung des Hauses«,[91] der 1888 im Antiquitätenhandel erworben wurde (Inv. Nr. IV–251). Der elegante Fayence-Aufbau aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist mit Landschaftsmotiven und Girlanden dekoriert. Der ursprünglich nicht zugehörige gusseiserne Heizkasten zeigt auf der Frontplatte als Symbol der aufopfernden Liebe einen Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren.

Der Journalist Pâris richtet sein Augenmerk auch auf das komfortable Heizsystem des Hauses, das es ermöglicht, auf allen Stockwerken die Öfen in den Zimmern vom Vorsaal aus durch kleine Türen an den Kaminschächten zu bedienen: »Tout est authentique […], jusqu'aux poêles qui ont des formes accroupies de crapaud et qui, selon la mode d'autrefois, étaient alimentés par une porte s'ouvrant sur les paliers.«[92]

Holzfußboden – der Fasern aufweist (Z. 24–25/26–27)

Außer den Rot und Weiß gewürfelten Steinplatten[93] in den Vorsälen gab und gibt es im Goethe-Haus nur einfache Dielenböden mit sichtbarer Maserung.

90 Ber. FDH 1891, S. 79; Inv. Nr. IV–271–272.

91 Ber. FDH 1890, S. 151. Siehe auch Ber. FDH 1889, S. 97: »ein besonders wertvoller Porzellanofen, zu welchem ein passender eiserner Untersatz nach längeren Bemühungen ebenfalls beschafft wurde«.

92 Pâris (Anm. 46), S. 961.

93 Bei der Sanierung des Hausinneren wurden 1886/87 »die roten und weißen Fließen im Hausflur« und im Vorsaal des zweiten Stocks vollständig erneuert, im 1. Stock ergänzt (Ber. FDH 1888, S. 120).

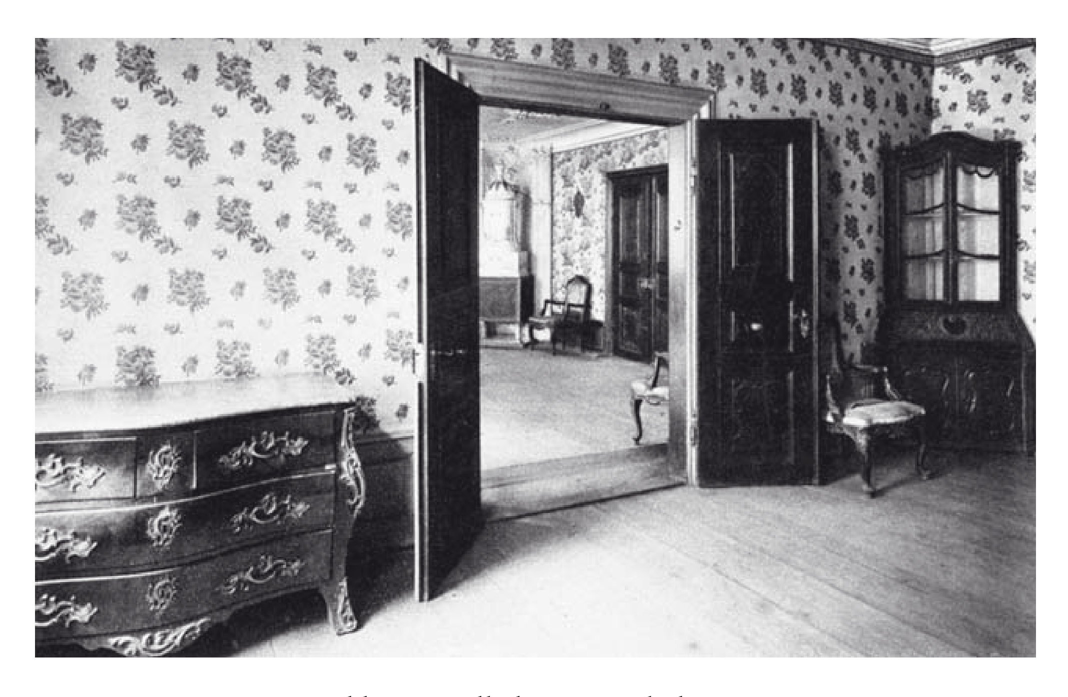


Abb. 6. Nördliches Seitenkabinett mit Poquetgen-Tapete und Prunkkommode (Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 7).

Ein anderes Zimmer mit Blumensträußen, bouquets (Z. 26/28)

Der »Peking«-Salon besitzt zwei Seitenkabinette mit Fenstern zur Straße. Das kleine südliche (rechte) Kabinett wurde selten erwähnt. Das größere nördliche (linke) Kabinett wurde auch Carl-August-Zimmer genannt, weil der Herzog von Sachsen-Weimar 1779 hier auf seiner Reise in die Schweiz mit Goethe logierte (Abb. 6). Es erhielt die einzige Tapete, die in Übereinstimmung mit der Rechnung vom 24. Januar 1757 einem authentischen Muster aus der Manufaktur Nothnagel folgt: »Eine Garnitoure auf weißem Grundt mit Blumen-Poquetgen gemahlt«.[94] Die Tapeten-Kommission war fündig geworden: »Als Vorlage dienten Reste alter Nothnagelscher Wachstuchtapeten, die das hiesige

94 Jung/Hülsen (Anm. 9), S. 25. Das Historische Museum Frankfurt besitzt noch Musterstücke der Nothnagelschen Manufaktur, darunter eine Wachstuchtapete, die mit der alten Rechnung übereinstimmt und kleine Blumensträußchen auf hellem Fond zeigt. Eine Tapete mit diesem Muster ist jetzt im Zimmer der Frau Rat.

Historische Museum bewahrt. Allem Anschein nach sind dies die einzigen aus jener Zeit und Fabrik erhaltenen.« Mit der Rekonstruktion der Wachstuchtapete wurde der »Maler Grätz« betraut, der die »Blumen-Poquetgen« in der alten Technik wiederherstellte.[95] Möglicherweise wurden die »Poquetgen« für das Seitenkabinett des »Peking«-Salons ausgewählt, weil sie bei den Bauakten in derselben Rechnung wie die Peking-Tapete aufgeführt sind und die Aussage, die »Staatszimmer« seien mit authentischen Nothnagel-Tapeten versehen, unterstützen.

Möbel mit Bronzebeschlägen (Z. 26–27/28–29)

Ein Glanzpunkt des Seitenkabinetts war die »reich verzierte Prunkkommode« nach französischem Vorbild mit geschweifter Front, Rocaille-Beschlägen aus Messing und einer Marmorplatte (Inv. Nr. IV–250).[96]

Zutiefst deutscher und bürgerlicher Charakter (Z. 28/30)

Während andere Besucher die Pracht der Staatszimmer betonten,[97] blieb d'Annunzio kritisch – die vom Hochstift angestrebte bürgerlich-gemütliche Frankfurter Atmosphäre widersprach wohl zu sehr dem Ideal einer noblen Italianità.

Auf einer Konsole – Goethes Büste im Alter von zwanzig Jahren dann ⟨…⟩ (Z. 29/31–32)

Im nördlichen Seitenkabinett des Salons war zwischen den Fenstern ein Rokoko-Spiegel mit zugehöriger Konsole angebracht (Inv. Nr. 240 und 240a).[98] Auf der Konsole stand der Gipsabguss einer Büste des jugendlichen Goethe, die der Weimarer Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer um 1780 geschaffen hat.[99] Pâris beschreibt den Eindruck wie folgt:

95 Ber. FDH 1897, S. 86.

96 Ber. FDH 1892, S. 80.

97 Die »Ausstattung [der Staatszimmer] ist eine prächtige und gediegene. Der leichte heitere Stuck und die schönen alten Möbel von geschmackvollster Arbeit wecken noch viele Bewunderung […].« (Büchner [Anm. 43], Sp. 2781 f.)

98 Vgl. Ber. FDH 1888, S. 122.

99 Ernst Schulte-Strathaus, Die Bildnisse Goethes, München 1910 (= Goethes Sämtliche Werke [Propyläen-Ausgabe]. Erstes Supplement), S. 25 f. und T. 36–40. Vgl. Adler (Anm. 3), S. 128.

»[…] entre les deux fenêtres une superbe console dorée supportant une grande glace et sur laquelle se dresse actuellement le buste de Gœthe enfant, buste où un physionomiste pourrait déjà démêler les plis de l'orgueil sur le front, annonciateur déjà de vastes pensées.«[100]

Neben dem Treppenaufgang zum zweiten Stockwerk liegt im hinteren Trakt das Musikzimmer, das bei d'Annunzios Besuch noch nicht eingerichtet war, obwohl es schon entsprechende Anschaffungen gab; vollendet wurde es erst mit dem 1902 erworbenen Pyramidenflügel.[101] Das schmiedeeiserne Geländer der Treppe zum zweiten Stock schmücken Rocaillen mit den Initialen von Goethes Eltern: »JCG« und »CEG«. Oben »wiederholt sich die Raumeinteilung genau in der Weise wie unten, doch gehörten die Stuben dem täglichen Gebrauch«.[102] Hier, im mittleren der zur Straße gelegenen Zimmer, befand sich das Gemäldekabinett Johann Caspar Goethes, das d'Annunzio als nächstes betrat. (In seinem Notizbuch fehlt hier ein Blatt, so dass nur ein kleiner Rest seiner Aufzeichnungen zu den Bildern erhalten ist.)

Landschaften an den Wänden – Ruinen, Innenräume von Tempeln (Z. 30/33)

Ende der 1880er Jahre begann die Goethehaus-Kommission die »Wiederherstellung des ›Gemäldezimmers‹ in seiner alten Gestalt« zu planen.[103] Der Rat Goethe hatte seine Gemäldesammlung nach dem Geschmack der Zeit in schwarzen Rahmen mit goldenen Leisten in dichter Hängung arrangiert.[104] Ein Inventar der 1795 zerstreuten Sammlung existiert nicht, doch die Namen der Maler sind bekannt: die Frankfurter Johann Georg Trautmann, Christian Georg Schütz d. Ä., Justus Juncker, Wilhelm Friedrich Hirt, Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Christian Stöcklin, Johann Ludwig Ernst Morgenstern sowie der Darmstädter Hofmaler Johann Conrad Seekatz. Da sie auf bestimmte Themen

100 Pâris (Anm. 46), S. 961.

101 Ber. FDH 1892, S. 80; 1900, S. 38; Jahrb. FDH 1903, S. 319 f. Vgl. Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 56–59.

102 Büchner (Anm. 43), Sp. 2782.

103 Ber. FDH 1890, S. 152 f.

104 Vgl. Dichtung und Wahrheit, WA I 26, S. 39 sowie Henrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen […], Frankfurt am Main 1780, S. 333 f.; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 65–68.



Abb. 7. Gemäldekabinett
(Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 9).

spezialisiert waren, konnten ähnliche Gemälde – vor allem Landschaften, Architekturstücke und Genreszenen – nachgesammelt werden.[105]

Laut Haushaltsbuch erwarb der Rat Goethe am 30. September eine »gemalte Kirche« von »Herrn Stecklein«; als Ersatz kamen nun zwei Kircheninterieurs von Stöcklin ins Gemäldekabinett.[106] Unter dem 8. Februar 1763 ist im Haushaltsbuch die Ausgabe für ein »Gemälde

105 Vgl. Ber. FDH 1899, S. 29 f. Wie umfangreich die Goethesche Sammlung war, lässt sich nur ungefähr erschließen: Im Haushaltsbuch wird zwischen 1753 und 1779 der Ankauf von mindestens 47 Bildern festgehalten. Dazu kommen noch frühere Anschaffungen in unbekannter Zahl sowie die Erwerbungen von 1764 bei der Versteigerung der Sammlung Haeckel, bei der immerhin 411 Gulden für Gemälde ausgegeben wurden. Vgl. Petra Maisak, Die Kunstsammlung Johann Caspar Goethes. Goethes frühe Frankfurter Erfahrungen, in: Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen, hrsg. von Markus Bertsch und Johannes Grave, Göttingen 2005 (= Ästhetik um 1800 3), S. 23–46.

106 Gemälde-Bestandskatalog (Anm. 23), Nr. 350 (erworben 1891) und Nr. 351 (erworben 1894).

mit der Auferstehung des Lazarus« vermerkt. Da unter den Frankfurter Künstlern nur Johann Georg Trautmann das Lazarus-Thema aufgriff, wurde 1898 sein Gemälde »Die Auferweckung des Lazarus«, eine Paraphrase nach Rembrandts Radierungen, erworben.[107] Die Goethehaus-Kommission schätzte den ursprünglichen Bestand auf ca. 70 Gemälde; 1899 waren ungefähr 40 Bilder im Haus, die in schwarzer Rahmung mit goldenen Leisten, aber in recht lockerer Hängung, die Wände schmückten.[108] (Abb. 7)

Die Bibliothek mit Schränken geschützt durch trübselige Gitter – in Pergament gebundene Bücher (Z. 31–32/34–35)

Ende der 1880er Jahre wurde neben dem Gemäldezimmer auch die »Neuschöpfung der Bibliothek des Vaters« in Angriff genommen und das Studierzimmer im zweiten Stock eingerichtet, dessen Lage durch das von Goethe beschriebene »denkwürdige kleine Fenster in der Brandmauer« gesichert war.[109] Nach »den Vorbildern von Frankfurter Bibliotheken des vorigen Jahrhunderts« wurden drei wandhohe Bibliotheksschränke aus Weichholz hergestellt,[110] an deren oberer Leiste barocke Kartuschen angebracht sind (Inv. Nr. IV–291–293; Abb. 8). Durch Geschenke und Erwerbungen wuchs der Bestand an Büchern kontinuierlich; »eine besondere Zierde« bildete eine Leihgabe des Magistrats: die in Pergament gebundenen »21 Folianten ›Frankfurter Verordnungen‹, welche der Herr Rat […] selber mit Sorgfalt […] zusammenstellen ließ«.[111] Da die Bücherschätze auch damals nicht ungeschützt bleiben konnten, schlossen grobmaschige Drahtgitter die Bibliotheksschränke ab.

Die Bibliothek des Vaters wird als »ein ungemein anheimelndes Gemach trotz seiner papiernen Gelehrsamkeit, die von den Wänden überall herabsieht« beschrieben.[112] »Unter den hinter Drahtgittern ver-

107 Ebd., Nr. 408 (erworben 1898).

108 Vgl. Ber. FDH 1899, S. 29 f. Die Rekonstruktion als Gemäldezimmer nach dem Vorbild der Frankfurter Kabinette mit dichter, flächendeckender Hängung erfolgte 1996; statt der früheren 46 bedecken jetzt 71 Gemälde – Rahmen an Rahmen – die Wände; vgl. Maisak (Anm. 19), S. 312–315.

109 Ber. FDH 1886/87, S. 15* f.

110 Ber. FDH 1889, S. 98; siehe auch Ber. FDH 1890, S. 151 f. und 1892, S. 81.

111 Ber. FDH 1890, S. 152.

112 Büchner (Anm. 43), Sp. 2783.



Abb. 8. Bibliothek mit dem Eckfenster.
Druck nach einer Zeichnung von Emil Büchner,
bezeichnet »Zimmer des Herrn Rat«, 1899 (Büchner, Sp. 2779 f.).

wahrten Büchern erblickt man u.a. verschiedene Wahl- und Krönungsdiarien, Keysslers Reisen durch Deutschland und dann eine Reihe von stattlichen Foliobänden« mit den »von ihm gesammelten Frankfurter Verordnungen«.[113]

Neben einem Eckfenster ein kleiner Tisch und ein Stuhl (Z. 35/38)
Die Einrichtung der Studierstube ergänzten eine Aufsatz-Schreibkommode aus Nussbaum, bekrönt von einer asymmetrischen Rocaille (Inv. Nr. IV–290), und ein Eichentischchen in Rokokoformen (Inv. Nr. IV–294) mit passenden Stühlen (wohl Inv. Nr. IV–287 und IV–288). Möglicherweise waren dies die »Gelegenheitskäufe«, zu denen das kleine aufklappbare Tischchen mit Bandwerk-Marketerie gehörte, das »auch

113 Pallmann (Anm. 21), S. 27.

als vierseitiger Musikpult zu gebrauchen ist« (Inv. Nr. IV–300):[114] »[…] un meuble pouvant servir à la fois de table et de pupitre pour quatre instrumentistes, car le conseiller avait trois passions: la peinture et la gravure, les livres et la musique«.[115]

Noch ein geblümtes Zimmer (Z. 38/41)

Das südliche Zimmer an der Straßenfront im zweiten Stock wurde 1885/86 als »das sogenannte Zimmer der Frau Rat« eingerichtet und mit einem floralen Muster tapeziert.[116] Bei der Wegnahme der alten Tapetenschichten entdeckte man einen zugenagelten Wandschrank, der wieder freigelegt wurde.[117] Den eisernen Ofen ersetzte man »durch einen Thonofen« mit einem Aufsatz in Obeliskenform (Inv. Nr. IV–376).[118] Am Fenster stand unter einem Spiegel zeitweise das Tischchen der Frau Rat mit einer Nählade in Pultform (Abb. 9).[119] Ein Eichentisch mit durchbrochener Zarge (Inv. Nr. IV–457) und Lehnstühle vervollständigten das Mobiliar.

Der Raum war als behagliche Wohnstube konzipiert: »Die alten Wandschränkchen, die blumighellen Vorhänge und die lichten Tapeten, sind so gemütlich, daß der alte Zauber auch uns noch umfängt.«[120] Gemäß der Einrichtungspraxis des 18. Jahrhunderts, die in Bürgerhäusern kein separates Schlafzimmer vorsah, hätte hier auch eine mit Vorhängen versehene Bettstelle stehen müssen. Tatsächlich wird die Erwerbung »einer stilvoll verzierten Bettlade« vermerkt (Inv. IV–450),[121] die 1889 von dem Schreiner Müller in Kronberg angefertigt, aber wohl nie aufgestellt wurde und inzwischen verloren ist. Erwähnt werden noch

114 Ber. FDH 1886/87, S. 17*.
115 Pâris (Anm. 46), S. 962.
116 Vgl. Hutzenlaub (Anm. 62), S. 120 f. – Anstelle der von Ernst Beutler gewählten bräunlichen Streifentapete wurde hier 2001 die anmutige helle Nothnagel-Tapete mit den »Blumen-Poquetgen« rekonstruiert.
117 Vgl. Ber. FDH 1886/87, S. 16* f.
118 Ber. FDH 1890, S. 151.
119 Möglicherweise Inv. Nr. IV–1810.
120 Büchner (Anm. 43), Sp. 2784 f. Vgl. auch Pâris (Anm. 46), S. 962: »Combien plus aimable et plus accueillante apparaît la chambre de sa femme; tout a l'air encore vivant. On dirait que la mère de Gœthe est là, occupée à lire les premiers exemplaires des œuvres de son cher fils, livres précieux, ornés de belles reliures, qu'elle conservait avec amour dans le placard vitré près de sa chaise.«
121 Ber. FDH 1890, S. 152.

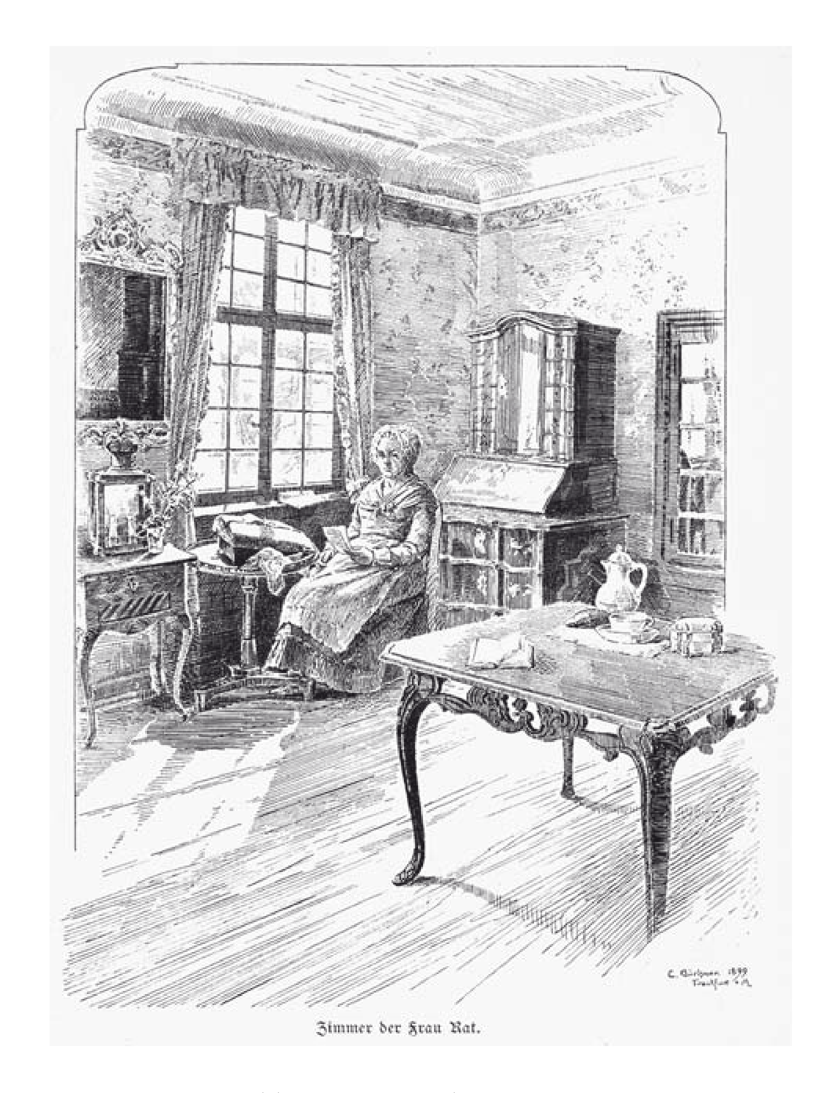


Abb. 9. Zimmer der Frau Rat,
Druck nach einer Zeichnung von Emil Büchner,
bezeichnet »Zimmer der Frau Rat«, 1899 (Büchner, Sp. 2782).

weitere Anschaffungen für »die Schlafräume z. B. Sofa, Toilettentische, Kommode mit Schreibaufsatz – eine derartige befand sich nach dem Auktionsprotokolle der Hinterlassenschaft von Goethes Mutter im Hause«. Im Unterschied zur Einrichtung der Beletage waren diese Gegenstände »bürgerlich einfacher gehalten«.[122]

122 Ber. FDH 1892, S. 80.

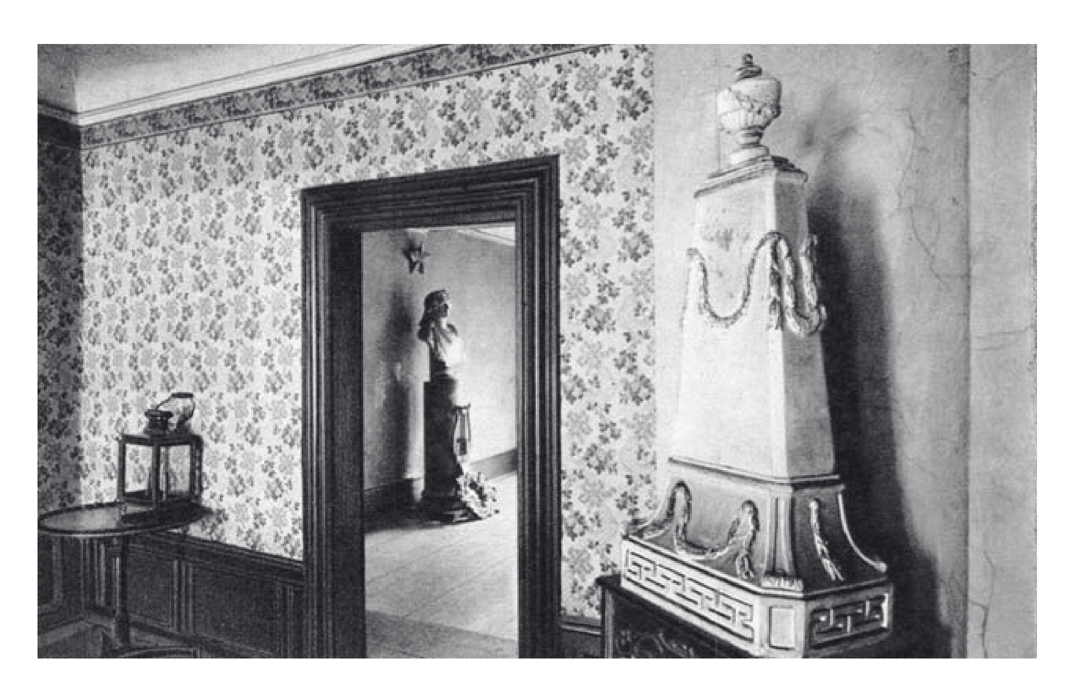


Abb. 10. Durchblick vom Zimmer der Frau Rat mit Obelisken-Ofen, Guéridon und Laterne in das sog. Geburtszimmer (Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 11).

Goethes Mutter – Zeichnung im Rahmen (Z. 39/42)
Catharina Elisabeth Goethe war in Form einer gerahmten lavierten Bleistiftzeichnung präsent, die Valentin Schertle 1881 nach dem 1776 entstandenen Pastellporträt von Georg Oswald May angefertigt hatte (Inv. III–1175).[123] Das Brustbild en face mit dem Häubchen erscheint gegenüber Mays Original jünger, behäbiger und durch ein heiteres Lächeln aufgehellt – wie man eben Frau Aja sehen wollte.

Und darunter eine Laterne mit zwei alten Kerzen (Z. 40/43)
Folgt man den Beschreibungen und historischen Ansichten, muss die Einrichtung des Raums mehrfach variiert worden sein. Bei d'Annunzios Besuch befand sich das Tischchen mit der Ausgehlaterne der Frau Rat unter ihrem Porträt.[124] Die Laterne aus Messing mit einer Halte-

123 Aus dem Besitz von Otto Volger. Zu Mays Original vgl. Gemälde-Bestandskatalog (Anm. 23), Nr. 177.
124 Vgl. Büchner (Anm. 43), Sp. 2784: »Die alte schmucklose Laterne an der Wand sagt auch: ›Es war einmal,‹ sie hat zuzeiten ihre zwei Lichter vor den Leuten

rung für zwei Kerzen hatte Maria Belli-Gontard aus dem Nachlass von Catharina Elisabeth Goethe erworben und dem Hochstift geschenkt (Inv. Nr. IV–374).[125] Traditionell stand (und steht) sie auf einem runden, von einem Messingband gefassten Mahagoni-Tischchen auf rundem, drehbarem Säulenschaft – einem Guéridon im Empirestil (Inv. Nr. IV–373). Es handelt sich ebenfalls um ein persönliches Erinnerungsstück, das Sophie Bansa aus dem Nachlass der Rätin 1808 erworben hatte und das im Jahr 1865 aus Familienbesitz ans Hochstift gelangte.[126] (Abb. 10)

Der Nebenraum […] *Ein kleines, leeres Zimmer – mit gelblichen Wänden* (Z. 41–42/44–46)

Die Nutzung der Stube vor dem Umbau von 1775 ist ungewiss. Davon ging zunächst auch die Goethehaus-Kommission aus: »Dem hinteren Zimmer, dem sogenannten Geburtszimmer, beließ man vorläufig den auf der untersten Kalkschicht sichtbaren gelben Anstrich, da nach der ganzen Anlage des Zimmers es sehr fraglich ist, ob es jemals als Schlafzimmer gedient hat. Ebenso wenig läßt sich die Vermutung, daß sich hier im alten Hause das Schlafzimmer befunden habe, durch irgend welche Gründe beweisen, da wir über die bauliche Einrichtung des alten Hauses schlechterdings keine weiteren Mitteilungen haben als die von Goethe selbst gegebenen.«[127]

Von dieser Skepsis rückte man jedoch bald ab, um dem Bedürfnis der Zeit nach einem Ort der andächtigen Goethe-Verehrung Rechnung zu tragen. »Dieser schmucklose Raum wird durch die Überlieferung als das Geburtszimmer unseres großen Dichters bezeichnet«, konstatiert Pallmann 1893.[128] Um dies zu untermauern, stellte man in einem Rahmen zwischen den Fenstern das Blatt der »Franckfurter Frag- und An-

leuchten lassen, wenn man sie bei abendlichen Gängen von der Magd der Frau Rat vorangetragen hatte. Doppelte Lichter waren das Vorrecht des hohen Beamten, der einfache ging mit einem durchs dunkle Dasein, der Herr Bürgermeister allein durfte sich des Glanzes von dreien rühmen.« Vgl. Adler (Anm. 3), S. 127 und 295, Anm. 50; Maisak/Dewitz (Anm. 19), S. 70.

125 Ber. FDH 1878/79, S. 17.

126 Ber. FDH 1865/66, Flugblatt 49/50 vom 10. März 1866, S. 85.

127 Ber. FDH 1886/87, S. 17*.

128 Pallmann (Anm. 21), S. 32, in der zweiten Auflage des Führers durch das Goethe-Haus. In der ersten Auflage wird noch ganz nüchtern vom »sog. Geburtszimmer« gesprochen.



Abb. 11. Sog. Geburtszimmer mit Alexander Trippels Goethe-Büste, Lorbeerkränzen, Stern und Leier (Fotografie, o. J., FDH II f, o. Sign.).

zeigungs-Nachrichten« aus, in dem Johann Caspar Goethe die Taufe seines am 28. August 1749 geborenen Sohnes Johann Wolfgang anzeigte.[129] Außerdem war ein Auszug der Taufbescheinigung im Frankfurter Standesregister vom 29. August 1749 zu sehen, das bezeugt, dass am Vortag »Mittags zwischen 12 und 1 Uhr [...] Johann Wolfgang« geboren wurde.[130] Die Goethe-Verehrer des Fin de Siècle, die eine Wallfahrt zum Haus am Großen Hirschgraben unternommen hatten, waren hier am Ziel: »Andächtig gestimmt stehen wir an der Schwelle des angrenzenden schmucklosen Raumes, des Hauses Herzenskammer, Goethes Geburtsstätte.«[131] (Abb. 11)

129 Pâris (Anm. 46), S. 962, erwähnt das »journal de Francfort sur laquelle est mentionnée la naissance de Johann Wolfgang Gœthe«.

130 Dokumentiert in: Didaskalia. Belletristisches Beiblatt des Frankfurter Journals, Donnerstag, 30. Juli 1874. Vgl. Goedeke IV/2, S. 172.

131 Büchner (Anm. 43), Sp. 2787. »Rien, pas un meuble. Seul, le buste du poète fait par Trippel à Rome en 1787 et toujours couronné d'un vert laurier, suffit pur donner de la majesté à cette pièce nue.« (Pâris [Anm. 46], S. 962)

Auf einem Kasten, die Büste des olympischen Goethe (Z. 42–43/46–47)

Ein Abguss der von Alexander Trippel 1787 in Rom geschaffenen Goethe-Büste mit wallenden Locken und einer Toga mit Maskenkopf-Agraffe[132] beherrschte die karge Stube wie das Abbild eines antikischen Gottes oder Helden.[133]

die Leier ist am Kasten aufgehängt, und die Lorbeerkränze – vertrocknet (Z. 43–44/48–49)

Historische Fotos zeigen Trippels Goethe-Büste auf einem einfachen Postament, drapiert mit großen Lorbeerkränzen. Ein Lorbeerkranz wurde jährlich zu Goethes Geburtstag am 28. August vom Shakespeare-Haus in Stratford-upon-Avon geschickt, das wiederum zu Shakespeares Geburtstag einen Kranz aus Frankfurt erhielt. Bei d'Annunzios Besuch im Mai wird Goethes Kranz schon vertrocknet gewesen sein.[134] Die Büste war von einer hölzernen, vergoldeten Leier (Inv. Nr. IV–383) und einem fünfzackigen Stern aus Messingblech (Inv. Nr. IV–384) umgeben, beides Sinnbilder, mit denen sich im sog. Geburtszimmer der Lebenskreis des Dichters schließt.[135] Sie stammen von der feierlichen Aufbahrung, die nach Goethes Tod am 22. März 1832 in Weimar stattfand: »Im Geburtszimmer fand [1899] ein ernstes Andenken an die Todesstunde Goethes seinen Platz: die Leier und der Stern, die bei der

132 Zu der Marmorbüste siehe Schulte-Strathaus (Anm. 99), S. 37 f. und T. 70. Vgl. Bernhard Maaz, »Dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt«. Alexander Trippels Goethe-Büste: Werk und Wirkung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52 (1995), S. 281–292.

133 Zwischen Abgüssen der Goethe-Büste Trippels und der daran orientierten Goethe-Büste von Martin Gottlieb Klauer aus der Zeit um 1790 ist schwer zu unterscheiden. Es ist aber gesichert, dass das Hochstift einen Gipsabguss der Trippelschen Goethe-Büste besaß: In den Ber. FDH 1896, S. 53 wird der Erwerb »einer kunstvollen Rokokosäule für die Trippelsche Goethebüste im Hausflur« erwähnt. Siehe oben, S. 222.

134 »Die von Trippel in Rom modellierte Büste des jugendlichen Olympiers belebt [das Zimmer] zur Zeit allein, ein geistverwandter Gruß vom Shakespeare-Haus in Stratford wird Jahr um Jahr warm von dort erneuert und andere gleichen Sinnes werden folgen.« (Büchner [Anm. 43], Sp. 2787)

135 Vgl. Gerhard Kölsch und Petra Maisak, »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinigen, Katalog des Freien Deutschen Hochstifts – Frankfurter Goethe-Museums, Frankfurt am Main 2002, S. 143 f.

Paradeaufbahrung zu Häupten des Dichters erglänzten. Von Goethes Freunde, dem Oberbaurat Coudray, pietätvoll aufbewahrt, sind sie von dessen Großneffen, Herrn Architekt Ludwig Neher hier, dem Goethehause gestiftet.«[136]

Aufstieg zum dritten Stock – Goethes Arbeitszimmer (Z. 47/52)

Das Goethes Schwester gewidmete Cornelia-Zimmer neben der Treppe zum dritten Stock war bei d'Annunzios Besuch noch nicht zugänglich, obwohl schon entsprechende Anschaffungen getätigt worden waren.[137] Der Treppenaufgang zum Dachgeschoss ist im Vergleich zu den unteren Stockwerken schlicht gehalten; hier gibt es nur noch hölzerne Stufen und ein Holzgeländer. In den Räumen des Dachgeschosses trat der Besucher in die eigentliche Welt des jungen Goethe ein: »Ces chambres sont pour l'admirateur de Gœthe les plus intéressantes de toute la maison. C'est dans celle du milieu qu'il travaillait étant enfant, et que, jeune homme, il écrivit ses premiers chefs-d'œuvre«, notiert Henry Pâris.[138] Büchner beschreibt Goethes Giebelzimmer im Detail: »Sein Arbeitstisch, die Staffelei, Silhouetten der Freunde und eigene Zeichnungen beleben es, Gipse nach Antiken heben sich von der Wand ab […]«.[139] (Abb. 12 a und b)

Goethes Arbeitszimmer war durch zahlreiche Beschreibungen und zwei eigenhändige Zeichnungen bekannt.[140] Bei der Wiedereinrichtung bediente sich die Goethehaus-Kommission aller einschlägigen Quellen. Das gilt auch für den »Anstrich der Wand in grüner Farbe, für welche sich ein authentischer Beleg vorgefunden hat«.[141] Die Wandfelder wurden mit einer Bordüre einfasst, die nach fragmentarischen Befunden mittels einer Schablone aufgetragen wurde.

136 Ber. FDH 1900, S. 35.
137 Siehe Ber. FDH 1892, S. 80; 1900, S. 38.
138 Pâris (Anm. 46), S. 963.
139 Büchner (Anm. 43), Sp. 2788. Vgl. Gibbs (Anm. 45), S. 117 f.; Pallmann (Anm. 21), S. 36–40.
140 Petra Maisak, Johann Wolfgang Goethe: Zeichnungen, Stuttgart 1996, Nr. 13 (um 1770/72, Klassik Stiftung Weimar) und Nr. 24 (1775; im Brief an Auguste Stolberg mit einer Beschreibung des Zimmers, 7.–10. März 1775, Freies Deutsches Hochstift, Hs–25744).
141 Ber. FDH 1888, S. 122, mit Verweis auf den Schluss von Goethes Brief an Christian Gottfried Hermann vom 6. Februar 1770 (WA IV 1, S. 228); siehe auch Ber. FDH 1890, S. 152; 1891, S. 80; 1901, S. 456.



*Abb. 12 a. Goethes Arbeitszimmer.
Druck nach einer Zeichnung von Emil Büchner,
bezeichnet »Goethes Arbeitszimmer«, 1899 (Büchner, Sp. 2789 f.).*

Zur Einrichtung gehörte das Stehpult (Inv. Nr. IV–456), das schon im Goethe-Gedenkraum war, als sich das Haus »zu den drei Leiern« noch in Privatbesitz befand.[142] Dass es in Goethes Elternhaus ein Stehpult gab,bezeugt ein Eintrag im Haushaltsbuch vom 6. November 1773; das späte Datum legt nahe, dass es für den Sohn und nicht den Vater bestimmt war. Form und Konstruktion des vorgefundenen Pultes lassen allerdings bezweifeln, dass es sich um das Original handelt. Unzweifelhaft aus den Frankfurter Jahren des jungen Goethe stammt hingegen der schlichte Eckschrank aus Weichholz (Inv. Nr. IV–400), der schon zu Volgers Zeit ins Haus kam, ebenso die Schreibkommode aus Nussbaum mit Marketeriefeldern (Inv. Nr. IV–399), die aus unbekannten Gründen auf Goethes Großmutter zurückgeführt wurde. Der Rokoko-Tisch, in

142 Verzeichnet im Protokoll der Gegenstände im »Dichterzimmer« bei der Übergabe des Hauses am 9. April 1863; Adler (Anm. 3), S. 291, Anm. 13. Zu sehen ist das Stehpult auch in der Abbildung des »Goethezimmers« in Bettine von Arnims ›Briefwechsel Goethes mit einem Kinde‹, 1. Teil, 1835.



Abb. 12 b. Goethes Arbeitszimmer
mit Schreibkommode und Silhouetten der Freunde
(Postkarte des Goethe-Museums, Kupferdruck, o. J., Nr. 12).

dessen Eichenplatte ein Stern aus Ahorn und Ebenholz eingelassen ist, wurde laut Inventar auf Empfehlung von Cornill angeschafft (Inv. Nr. IV–402).[143] Selbst eine Staffelei, wie sie auf Goethes Zeichnungen seines Zimmers zu sehen ist, war vorhanden.[144] Die Gipsabgüsse, die Goethe in seinem Zimmer aufgestellt hatte, vertrat »eine Büste der Niobetochter, wie sie dort sich einst befand«.[145]

ein leises Spinett – matt – mit schwarzen Tasten aus Ebenholz und Elfenbein (Z. 47–48/52–53)

Obwohl Goethe in seinem Arbeitszimmer nie ein Tasteninstrument stehen hatte, wurde eines als Erinnerung an seine frühe Liebe – deren Romanfassung in den ›Leiden des jungen Werthers‹ ihm zum literarischen Welterfolg verhalf – dort aufgestellt. »Rechts vom Schranke an

143 Vgl. Ber. FDH 1886/87, S. 17*.
144 Vgl. Büchner (Anm. 43), Sp. 2788; Abb. Sp. 2789 f.
145 Ber. FDH 1890, S. 152.

der linken Wand des Zimmers steht ein Spinett«, heißt es in Pallmanns Goethehaus-Führer, »während oberhalb des Spinetts der Ehevertrag von Lotte Buff vom 30. März 1773 hängt. Spinett und Kommode stammen aus ihrem Besitze.«[146] Das »Spinett«, ein 1799 datiertes bundfreies Klavichord aus Kiefernholz von dem Hoforgelbauer W.H. Baethmann in Hannover (Inv. Nr. IV–390), stammt tatsächlich aus dem Besitz von Charlotte Kestner geb. Buff, Goethes Lotte.[147] Es wurde dem Hochstift von deren Enkelin Marie Eggers zusammen mit einer eleganten Louis Seize-Kommode (Inv. Nr. IV–401) überlassen; später schenkte sie auch eine Kollektion mit Erinnerungsstücken an Lotte.[148] Das Klavichord war (oder wurde von der Aufsichtsperson) geöffnet, damit der Besucher die Tasten sehen konnte, die Lottes Finger berührt hatten; vielleicht wurde das Instrument auch angeschlagen.

An den Wänden schwarze Silhouetten – Profilansichten von Freunden (Z. 48–49/54–55)

In Goethes Giebelzimmer wurden »die lebensgroßen Silhouetten Lottens und der Gebrüder Stolberg, an ihrem alten Platze neben der Thür und über dem Schreibtische wieder angebracht«, während »in dem kleinen [keinesfalls originalen] Bücherbrett des jungen Goethe seine Handbibliothek wieder erstand«.[149] Zur Bildausstattung des Raumes gehörten ferner lebensgroße Silhouetten von Mitgliedern der Schönkopfschen Tischgesellschaft in Leipzig, darunter Käthchen Schönkopf und ihr Vater sowie Adam Friedrich Oeser und Christian Gottfried Hermann.[150] In der nördlichen Mansarde neben dem Giebelzimmer wurde unter einem Glassturz ein unscheinbares, aber besonders auratisches Objekt ausgestellt, auf das d'Annunzio erstaunlicherweise nicht eingeht: das Fragment des Puppentheaters, mit dem Johann Wolfgang

146 Pallmann (Anm. 21), S. 37 f.; vgl. auch Pâris (Anm. 46), S. 963.

147 Siehe auch Jahrb. FDH 1903, S. 320 und Adler (Anm. 3), S. 127. Das Klavichord befindet sich jetzt im Zimmer Cornelias, die eine begabte Pianistin war und mit Charlotte und Albert Kestner 1772/73 in Verbindung stand.

148 Ber. FDH 1899, S. 31.

149 Ber. FDH 1901, S. 456.

150 Ber. FDH 1894, S. 99. Bei den Silhouetten handelt es sich um Nachdrucke einer Sammlung aus dem Goethe-Nationalmuseum Weimar. Es gibt allerdings keinen Hinweis darauf, dass Goethe die Schattenrisse der Schönkopfschen Tischgesellschaft in seinem Zimmer aufgehängt hatte.



Abb. 13. Lichtdruck nach einer Zeichnung von Hermann Junker. Links oben ist das Profilporträt des jungen Goethe nach dem Original von Johann Daniel Bager (1773) wiedergegeben, im Hintergrund Teile des Josephs-Zyklus von Johann Georg Trautmann, seit 1897 im Freien Deutschen Hochstift.

als Kind gespielt und seine ersten dramatischen Versuche unternommen hat.[151]

Wolfgang. Im Museum die frostigen Reliquien der Kindheit (Z. 50–51/56–57)

Durch den Brunnenhof und das dahinter liegende Gärtchen mit der Linde gelangte d'Annunzio in das 1897 eröffnete Museum, das sich im Erdgeschoss des Bibliotheksbaus – im heutigen Gartensaal – befand und eine Ausstellung der Goetheana des Hochstifts zeigte (Abb. 13).

151 Leihgabe des Historischen Museums in Frankfurt, siehe Ber. FDH 1882/83, S. 100 und 114–124. »Nebenan […] steht das Puppentheater«, heißt es bei Büchner (wie Anm. 43, Sp. 2787). »Dans la petite pièce de gauche, sous une Vitrine, les restes du fameux théâtre de marionettes dont parle Goethe dans ›Poésie et Vérité‹« (Pâris [Anm. 46], S. 964).

Das Museum war eine gründerzeitliche Schöpfung im Stil des Zweiten Rokoko mit Stuckdecke, versehen mit zwei Reihen großer, verschnörkelter Schaukästen. Den Raum beherrschten seit 1899 die lebensgroßen Marmorbüsten Goethes (Inv. Nr. IV–695/696) und seiner Eltern von Carl Rumpf (Inv. Nr. IV–697/698 und IV–699/700).[152] Hier wurden auch die Porträts aus dem Familien- und Freundeskreis gezeigt, darunter Hermann Junkers »Pastellbilder von Vater und Mutter«[153] und dessen Kopien diverser Goethe-Bildnisse. In den Schaukästen fanden sich die »Reliquien« – persönliche Erinnerungsstücke der Goethe-Familie –, etwa die Kinderkleidchen aus dem Besitz von Catharina Elisabeth Goethe,[154] Johann Caspar Goethes Kirchenstuhlschild[155] oder die »Labores juveniles« mit den Schreibübungen des Schülers Johann Wolfgang.[156]

die Handschriften, die Briefe (Z. 51/57–58)

Für Autographenliebhaber bot die Ausstellung eine Fülle von Handschriften Goethes, seiner Familie und seiner Zeit: »Das Wertvollste und Beste aber sind die Handschriften und Erstdrucke, ein Schatz an Briefen und die vollständigen Erstausgaben der Werke bis 1775.«[157]

152 Vgl. Otto Heuer, Das neue Frankfurter Goethemuseum und die Goethebibliothek, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 1 (1897/98), II, S. 457–462, hier: S. 459–461; Ber. FDH 1900, S. 35; Petra Maisak, Kunst und Literatur im Frankfurter Goethe-Museum. Wiederholte Spiegelungen, in: Gegenwärtige Vergangenheit. Das Freie Deutsche Hochstift hundert Jahre nach der Gründung des Frankfurter Goethe-Museums, hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main 1997, S. 25–51, hier: S. 26–28; Petra Hagen-Hodgson, Wandlungen, Verwandlungen. Zur Architekturgeschichte der Frankfurter Goethestätten, ebd., S. 52–79, hier: S. 57 f.; Seng (Anm. 6), S. 148–163.

153 Büchner (Anm. 43), Sp. 2789; siehe dazu oben S. 251 f.

154 Kölsch/Maisak (Anm. 135), S. 44 f. und 160.

155 Ebd., S. 35.

156 Siehe Ber. FDH 1882/83, S. 93–101 sowie Pallmann (Anm. 21), S. 37–43 zur Sammlung der Objekte; zur Ausstellung vgl. Büchner (Anm. 43), Sp. 2789–2792; Pâris (Anm. 46), S. 965 f.

157 Büchner (Anm. 43), Sp. 2790 f. Siehe dazu Heuer (Anm. 152), S. 460 sowie den Katalog von Otto Heuer: Ausstellung von Autographen, Bildern, Schattenrissen, Druckwerken und Erinnerungs-Gegenständen zur Veranschaulichung von Goethes Beziehungen zu seiner Vaterstadt, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main 1895 (mit 18 Tafeln), dessen Objekte in gleicher Anordnung auch in der Museumspräsentation wiedergegeben wurden.

in einer Vitrine weibliche Utensilien, Fächer, Kämme, Ketten, Ringe[,] Uhren (Z. 51–52/58–59)

Eine besondere Attraktion der Ausstellung waren Erinnerungsstücke an Goethes Freundinnen. Von Friederike Brion gab es ein seidenes Jäckchen (Casaquin),[158] von Charlotte Kestner geb. Buff eine ganze Kollektion »Schmuckgegenstände, Fächer, zierliche Kästchen« etc.,[159] von Marianne Willemer u.a. »eine Perlentasche und eine Schachtel mit dem aus dem Briefwechsel bekannten Vogel Hud-Hud« sowie ihre Gitarre.[160]

Becher – Einer enthält, in einem Medaillon, eine Schlange (Z. 53/59–60)

Der Glasbecher mit geringelter Schlange diente Goethe bei seinen Studien zur Farbenlehre.[161]

Diesen Abend erhalte ich Goethes Maske (Z. 56/63)

In der Sammlung des Hochstifts befand sich ein Gipsabguss der Lebendmaske, die der Weimarer Hofbildhauer Karl Gottlob Weisser Goethe am 13. Oktober 1807 für den Phrenologen Gall abgenommen hatte; Abgüsse dieser Maske gab es zu kaufen.[162]

eine Lutherische Bibel, mit Vignetten verziert (Z. 75–76/84–85)

Die Bibliothek von Goethes Vater enthielt ein (nachgesammeltes) Exemplar der 1704 in Frankfurt am Main gedruckten ›Biblia. Das ist, Die gantze Heilige Schrifft Alten und Neuen Testaments‹ mit den Kupferstichen von Matthäus Merian d. Älteren. Goethe erwähnt die reich illustrierte Lutherische Foliobibel mehrfach.[163]

*

158 Ber. FDH 1882/83, S. 99; Kölsch/Maisak (Anm. 135), S. 56 f.

159 Ber. FDH 1899, S. 31; Kölsch/Maisak (Anm. 135), S. 62–52 und 163 f.

160 Ber. FDH 1890, S. 153; Kölsch/Maisak (Anm. 135), S. 128–135 und 166 f.

161 Ber. FDH 1894, S. 99 f.

162 Schulte-Strathaus (Anm. 99), S. 46 f., Tafel 89; Michael Hertl, Goethe in seiner Lebendmaske, Würzburg 2008. Siehe auch Pallmann (Anm. 21), S. 40.

163 Sign. BV VI / d 4. Vgl. Lucas Heinrich Wüthrich, Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Teil 3: Die großen Buchpublikationen. 1. Die Merianbibel [u. a.], Hamburg 1993, S. 18 f. und 57 f.

Bei seinem zweiten Besuch im Goethe-Haus an einem herbstlichen Abend im Oktober 1900 wiederholte d'Annunzio den Durchgang durch das Haus und vertiefte seinen Eindruck. Diesmal war er noch ambivalenter als zuvor im Mai; jetzt erst treten deutlich abwertende Bemerkungen in seinen Aufzeichnungen auf. Schon der Hirschgraben mit seinen alten giebelständigen Fachwerkhäusern erschien ihm nun ärmlich. Der vom Hochstift und der Goethehaus-Kommission mit geringen Mitteln und nicht selten mit Gelegenheitskäufen angestrebte »Eindruck des behäbigen Frankfurter Bürgerhauses, im dem Goethe heranwuchs«,[164] lief seinem eigenen verwöhnten und zum Prunk neigenden Geschmack sichtlich entgegen und schlug sich zuletzt in beinahe ausschließlich negativ klingenden Äußerungen nieder.

Doch war dies nicht das letzte Wort, und d'Annunzio konnte gerade dem insgesamt wenig günstig erscheinenden Gesamtbild auch noch eine positive Wendung geben. Ein Jahrzehnt später, im Jahr 1911, kam er in dem fiktionalisierten autobiographischen Text ›Dell'attenzione‹ (Von der Aufmerksamkeit) noch einmal auf das Goethe-Haus zurück. Wegen der darin getroffenen poetologischen Aussagen handelt es sich um ein Dokument, das für d'Annunzios Selbstverständnis von einiger Bedeutung ist. Den Ausgangspunkt der weitgreifenden Überlegungen bilden die Aufzeichnungen zum Goethe-Haus in den »Taccuini«, die dem Verfasser Anlass geben, mit Beziehung auf den Knaben Goethe von sich selbst zu sprechen:[165]

> Quando il Goethe fanciullo s'indugiava contro il vetro a guardare i lampi (evoco nel ricordo l'umile finestra che sta, sola, in alto, a diritta, sul fianco della casa di Francoforte), con quale occhio nel volgersi egli rivedeva il massiccio armario, la stufa bruna, la spinetta dai tasti d'ebano, l'opaca e rispettabile dimora senza orizzonte, ove certo doveva spandersi l'odore della cucina grossa?

164 Ber. FDH 1892, S. 79. Zu d'Annunzios Bewertung des Hauses s. o. S. 221 f., 241 f.

165 Gabriele d'Annunzio, Le faville del maglio. Memoranda, in: Corriere della Sera, n° 264, 24 settembre 1911; u. d. T. ›Dell'attenzione‹ wieder in: ders., Le faville del maglio, tomo primo: Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile (1924) sowie in: ders., Prose di ricerca, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, t. 1, 2005, S. 1104–1113, hier: S. 1104. Siehe dazu Marziano Guglielminetti, A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'Io, Milano 1993, S. 85 f.

> Als der Knabe Goethe an jener Fensterscheibe harrte, um die Stürme zu betrachten (in seiner Erinnerung beschwört er das Fenster herauf, das oben steht, allein, zur Rechten, an der Seite des Frankfurter Hauses), mit welchem Blick sah er, als er sich wieder zurückwandte, den wuchtigen Schrank, den braunen Ofen, das Spinett mit den Tasten aus Elfenbein, das glanzlose und ehrbare Zuhause ohne Horizont, wo sich gewiss der Geruch der mächtigen Küche breitmachte?

Die Schilderung des Goethe-Hauses entspricht beinahe wörtlich den Aufzeichnungen vor allem zum zweiten Frankfurter Aufenthalt und knüpft zugleich sehr frei an einige Bemerkungen im ersten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹ an. Der Zusammenhang der Einzelheiten ist freizügig neuarrangiert worden (denn der Knabe Goethe erwartete die Stürme nicht an dem Eckfenster). Bei der nachbildenden Evokation geht es d'Annunzio nicht mehr um die präzise Wiedergabe der einst notierten Eindrücke, sondern um das Analogon, das er sich im imaginierten Bild des jungen Goethe schafft, wie dieser am Eckfenster die Stürme abwartet und seine häusliche Umgebung danach mit verwandeltem Blick betrachtet. Direkt anschließend und ohne weiter auf Goethe einzugehen schreibt d'Annunzio dann von seiner eigenen Tagträumerei – *trasognamente* – sowie von der Aufmerksamkeit – *attenzione* – als dem bei ihm am stärksten ausgeprägten geistigen Vermögen. Beide machen ihn zum Resonanzkörper für die feinsten inneren Schwingungen und sind so die Bedingung seiner Dichtung. Solche Dispositionen werden, wie er weiter schreibt, vor allem von Umgebungen begünstigt, die ihm fremdartig sind, wie etwa Wohnhäuser in nördlichen Gefilden weit jenseits des Mittelmeers, etwa einem Zürcher Hotel im Jahr 1899, das er in dem Text erwähnt. In seiner Unscheinbarkeit und Gewöhnlichkeit veranlasst ein solches Milieu jenen Zustand gesteigerter tagträumerischer Empfänglichkeit, da es – anders als mediterrane Gegenden – die Aufmerksamkeit nicht restlos beansprucht, sondern ihr freien Raum zum Tagträumen gewährt. Diese Betrachtungen folgen direkt auf die zitierte Stelle, und so rückt auch das Goethe-Haus in eine Reihe mit jenen Lokalitäten, die der Entfaltung der dichterischen Stimmung besonders günstig sind. Der Gegensatz zwischen dem Dichter und der Dürftigkeit seiner häuslichen Umwelt wird im Bild des jungen Goethe zwar zunächst noch einmal aufgenommen, in der Folge wird er jedoch in ein durchaus produktives Verhältnis umgedeutet, und

das scheint ebenso auch für das Frankfurter Goethe-Haus zu gelten. Die von d'Annunzio vorgenommenen Parallelisierungen zwischen sich selbst und Goethe sowie zwischen dem Haus in Frankfurt und den Häusern des Nordens gehen so zwar nicht ganz glatt auf. Dennoch erscheint das Goethe-Haus in dem Zustand und der Einrichtung, wie d'Annunzio sie aus dem Jahr 1900 in Erinnerung hatte, zuletzt als der dem dichterischen Sensorium des jungen Goethe eigentlich angemessene Ort.

Freies Deutsches Hochstift

Zur Geschichte
Jahresbericht 2016

Inhalt

Zur Geschichte

Jahresbericht 2016

Zur Geschichte

Goethe und das Café Juchheim in Frankfurt

Eine kleine Kulturgeschichte am Beispiel des deutschen Baumkuchens

Goethe und der Baumkuchen?

Es war einmal im Frankfurter Goethe-Haus ein Café & Restaurant namens Juchheim (Am Salzhaus 1). Der Name klingt zwar typisch deutsch, aber das Café selbst stammt aus Kôbe. Dort befindet sich eine in Japan sehr bekannte Konditorei mit deutsch-japanischen Wurzeln.

Der Baumkuchen ist eine Art von Spießkuchen, denn er wird am offenen Feuer wie Fleisch am Spieß gebacken. Normalerweise backt man ihn deshalb nicht zu Hause, sondern kauft ihn beim Konditor. Er symbolisiert als »König der Kuchen« den Konditorberuf auf dessen Zunftwappen. Im Duden steht, er sei ein »schichtweise gebackener, hoher, zylindrisch geformter Kuchen aus Biskuitteig«. Die Entstehungsgeschichte dieses Gebäcks ist leider unbekannt, aber nach Auskunft der Stadt Salzwedel wurde er bereits vor über 500 Jahren gebacken,[1] denn die Bezeichnung »Baumkuchen« ist neben dem Synonym »Placentae cylindricae« im Buch ›Diaeteticon‹ (1682), und zwar unter dem Titel »Gewürztes Brod und allerley Gebackens« zu finden.[2] Der Autor und Herausgeber ist Hofmedicus des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, Johann Sigismund Elsholtz (1623–1688), und stellt hier diesen großen Kuchen als Berliner Spezialität dar.

Außerdem findet sich ein Rezept über »Spieß- bzw. Baumkuchen« im ›Eleganten Theetisch‹ des »herzoglichen Sächsisch-Weimarischen Mundkochs« François Le Goullon (1757–1839).[3] Nach Auskunft von Eva Beck ist es zwar

1 http://www.salzwedel.de/de/stadt/stadtgeschichte/baumkuchen.html (4. Juli 2017). Der Baumkuchen aus Salzwedel besitzt seit 2010 das EU-Gütezeichen »geschützte geographische Angabe«.

2 Johann Sigismund Elsholtz, Diaeteticon: Das ist, Newes Tisch-Buch, Oder Unterricht von Erhaltung guter Gesundheit durch eine ordentliche Diät, und insonderheit durch rechtmäßigen Gebrauch der Speisen, und des Geträncks. In sechs Büchern […] abgefaßt, auch mit nöthigen Figuren gezieret […], Cölln an der Spree: Georg Schultze, 1682, hier das 4. Kapitel des 5. Buches, S. 272.

3 Der vollständige Titel lautet ›Der elegante Theetisch oder Die Kunst, einen glänzenden Zirkel auf geschmackvolle und anständige Art ohne großen Aufwand zu bewirten‹. Das Original stammt aus dem Jahre 1809 ([4]1829), bei Wilhelm Hoffmann in Weimar, hier: S. 49.

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-009 | CC BY-NC-SA 4.0

bei der »Lindheimer-Grossmutter« nicht enthalten,[4] aber in den gedruckten Koch- und Backbüchern von 1713 und 1723 mehrmals zu finden. Auch Schillers Schwiegermutter, die »Chère-mère«, notierte gleich zwei Rezepte für den Spießkuchen in ihrem handschriftlichen Kochbuch.[5] Man kann also davon ausgehen, dass der Baumkuchen in der Goethezeit in Weimar bereits bekannt war und von den Konditoren auch hergestellt und verkauft wurde.

Theoretisch wäre es also nicht verwunderlich, wenn auch Goethe schon den Baumkuchen – wenigstens vom Hörensagen her – gekannt hätte. Zwar war Goethe ein großer Schokoladengenießer (Trinkschokolade, Schokoladensuppe usw.) und backte manchmal selbst im Gartenhaus an der Ilm in Weimar Pfannkuchen; später ließ er regelmäßig feine Kuchen und Torten ins Haus am Frauenplan liefern. Einige Rezepte seiner Lieblingsnachtische sind vorhanden, darunter findet sich allerdings kein Nachweis, dass der Herr Geheimrat bereits den Baumkuchen kannte.[6] In der Tat erwähnte Goethe selbst ihn nie. Dagegen ist es leicht nachweisbar, wann man in Japan den Baumkuchen kostete.

Karl Juchheim und das Kriegsgefangenenlager Ninoshima in Hiroshima

Im Jahre 1919 kosteten Japaner offiziell in der Präfektur Hiroshima den von einem deutschen Konditor gebackenen Baumkuchen zum ersten Mal. Der Konditor hieß Karl Juchheim (1886–1945; Abb. 1) und wurde am 25. Dezem-

4 Vgl. Anna Margaretha Justina Lindheimerin (1711–1783), Das Kochbuch von Goethes Großmutter, hrsg. von Manfred Lemmer. Kommentar und Transkription von Eva Beck, 2 Bde., Leipzig 1980.

5 Vgl. Louise von Lengefeld (1743–1823), 150 nützliche Recepte. Das Kochbuch von Schillers Chère-mère, hrsg. von Viktoria Fuchs und Ursula Weigl, Marbach am Neckar 1997, S. 41 f.

6 Zum Thema Essen und Trinken bei Goethe gibt es zahlreiche Literatur (Auswahl): Norbert Brieke, Köstlichkeiten aus Frankfurts Küche und Keller mit 8 Super-Rezepten und einem Wörterbuch der Frankfurter Küche, Frankfurt am Main 1991; Werner Bockholt und Frank Buchholz, Das Johann Wolfgang von Goethe Kochbuch. Ein literarisches Kochbuch, Warendorf 1996; dies., Goethes erotische Liebesspeisen. Ein literarisches Kochbuch, Warendorf 1997; Joachim Schultz (Hrsg.), Essen und Trinken mit Goethe, München 1998; Joachim Nagel, Zu Gast bei Goethe. Der Dichterfürst als Genießer, München 1998; Sybil Schönfeldt, »Gestern aß ich bei Goethe«. Bilder einer neuen Gastlichkeit, Zürich und Hamburg 2002; Bernd Klasen, Das Kochbuch von Goethes lustiger Tante Melber. Rezepte aus der Frankfurter Altstadt, Rödermark 2009 .



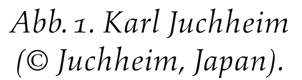


Abb. 1. Karl Juchheim (© Juchheim, Japan).



Abb 2. Elise Juchheim (© Juchheim, Japan).

ber 1886 in Kaub am Rhein geboren.[7] Im Jahre 1908 kam er nach Tsingtau im deutschen Pachtgebiet von Kiantschou in China, um in einem Kaffeehaus zu arbeiten, und eröffnete dort seine eigene Konditorei. Nach dem Kriegsausbruch blieb er – frisch verheiratet mit seiner Frau Elise (1892–1971; Abb. 2) aus dem Harz – weiter als Zivilist in Tsingtau und wurde im September 1915 in ein Gefangenenlager bei Ôsaka in Japan verlegt. Im Februar 1917 kam er in

7 Seine japanische Biographie stammt von Ichijirô Etajima, Karl Juchheim-Monogatari. Kashi ha Kamisama (Die Geschichte von Karl Juchheim. »Kuchen, eine Göttlichkeit«), Tokyo 1973; siehe auch Nana Miyata, Neuanfang. Ehemalige deutsche Kriegsgefangene fassen in Japan Fuß. Der Zuckerbäcker Karl Juchheim, im Begleitband zur Sonderausstellung: Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen, hrsg. von der Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen, Regensburg 2011 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen 43), S. 209–211. Historische Photos vom Lager Ninoshima besitzt das Siebold-Museum in Würzburg. In Bezug auf Juchheim und das Lager Ninoshima ist die deutsche Webseite »Die Verteidiger von Tsingtau und ihre Gefangenschaft in Japan (1914 bis 1920) – Historisch-biographisches Projekt von Hans-Joachim Schmidt (seit 2002)« hilfreich: http://www.tsingtau.info/index.html?lager/ninoshima.htm (4. Juli 2017).

ein neues Lager auf der kleinen Insel Ninoshima, jetzt in der Präfektur Hiroshima, in dem für die Gefangenen viel liberalere Bedingungen herrschten. Er durfte dort seinem Handwerk nachgehen und backte 1919 erstmals den sagenhaften deutschen Baumkuchen.

Eine ähnliche Episode gibt es über die Uraufführung der Neunten Symphonie Beethovens in Japan.[8] Im und nach dem Ersten Weltkrieg wurden ca. tausend deutsche Kriegsgefangene und Zivilisten wie Juchheim von Tsingtau nach Japan verbracht, und zwar in ein anderes Lager im kleinen Dorf Bandô (damals knapp 5000 Bewohner, jetzt gehört es zur Stadt Naruto in der Präfektur Tokushima) auf der viertgrößten Insel Shikoku. Dort führten sie allerdings ein von den üblichen Vorstellungen eines Kriegsgefangenlagers völlig abweichendes Leben. Zum Lager Bandô gehörten z. B. ein Fußballplatz, neun Tennisplätze sowie Hockey-, Schlagball- und Faustballplätze. Dort fehlten weder eine deutsche Kleingartenkolonie noch eine Bibliothek. Im Laufe der Zeit entstand sogar das Tokushima-Orchester, während man Dramen von Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist usw. spielte (selbstverständlich wurden hier Frauenrollen von Männern übernommen). Dieses Lagerorchester brachte am 1. Juni 1918 Beethovens Neunte Symphonie zum ersten Mal in Japan komplett zur Aufführung, wobei der Part der Frauenstimmen notwendigerweise transkribiert wurde. Es war die Erstaufführung der »Neunten« in Japan.[9]

Zwar wurde im Lager Bandô Brot und Kuchen gebacken, der Baumkuchen war jedoch eine Spezialität im Lager Ninoshima und mit Karl Juchheim eng verbunden. Offiziell nachweisbar ist, dass er in der deutschen Produktausstellung 1919 in der Industrie- und Handelskammer der Stadt Hiroshima (heute genau das »Hiroshima Peace Memorial« bzw. »Atomic Bomb Dome« genannte

8 Mehrfach verfilmt: ›Ode an die Freude‹ (auf Japanisch ›Baruto no gakuen‹), ein teilweise fiktiver deutsch-japanischer Film von Masanobu Deme (2006); ›Feinde – Brüder. Deutsche Kriegsgefangene in Japan‹, ein deutscher Dokumentarfilm von Brigitte Krause (2014). Siehe auch die Dauerausstellung im ›Deutschen Haus Naruto‹ und dessen Material: »Hie gut Deutschland alleweg!« Eine Einführung in die Geschichte des Kriegsgefangenenlagers Bandô, hrsg. von Ichirô Tamura und der Forschungsgruppe des Deutschen Hauses zur Aufarbeitung historischer Materialien, Bremen 2011; auf Japanisch: Doko ni iyô to, soko, ga doitsu da, Naruto 2000, ^{3}2006. Genauere Information findet man auch auf der Webseite der Deutschen Botschaft in Japan: http://www.japan.diplo.de/Vertretung/japan/de/06-Kultur-und-Oeffentlichkeitsarbeit/Deutsche-Kultur-in-Japan/Beethovens-Neunte.html (4. Juli 2017).

9 Die Stadt Naruto ist auf diese Tradition sehr stolz. Seit 1982 findet in jedem Juni das Symphoniekonzert mit der »Neunten« statt. Im Jahre 2016 wurde der Stadt Naruto für diese Aktivität von einem der größten Whisky- und Getränkehersteller Suntory der »Suntory-Preis for Community Cultural Activities« verliehen.



Abb. 3. Juchheims Café in Tokyo (© Juchheim, Japan).

Gebäude) neben anderen Backwaren wie Schokoladen-, Sand-, Zitronenkuchen oder Wiener Torten Baumkuchen für die japanische Öffentlichkeit präsentierte. Dabei vergaß er nicht, nach der japanischen Geschmacksgewohnheit die Menge an Butter zu verringern, denn damals war Butter für Japaner noch fremd und schwer zu akzeptieren.[10] Da Juchheim am 4. März 1919 bei dieser Ausstellung seinen Baumkuchen verkaufte, den er allerdings zunächst in Japan als »Pyramiden-Kuchen« bezeichnete, feiert die japanische Firma Juchheim jeden 4. März ein Jubiläum, nämlich den »Tag des Baumkuchens«.

10 Bis heute entwickelt sich der japanische Baumkuchen, der nun zum deutschen einige deutliche Unterschiede aufweist: Während der deutsche Baumkuchen nach strenger Rezepttradition ohne Backpulver hergestellt werden muss, verwendet man in Japan seit langem Backpulver, so dass der japanische Baumkuchen weich und leicht geworden ist. In dieser Form ist er in Japan sehr beliebt und überall preiswert zu kaufen.

Nach dem Kriegsende im November 1918 kehrten etwa 90 Prozent der ehemaligen Kriegsgefangenen nach Deutschland zurück. Ca. 150 Personen wollten hingegen in Japan bleiben und sahen ihre Zukunft dort. Juchheim war einer von ihnen: Ursprünglich wollte er nach Tsingtau zurück, wo seine Frau auf ihn wartete. Aber wegen des Ausbruchs einer Choleraepidemie holte er umgekehrt seine Frau nach Tokyo, wo er gerade anfing, in einem edlen Café im auch heute edelsten Einkaufsviertel ›Ginza‹ in Tokyo als Patissier mit seinen zwei deutschen Kollegen aus der Ninoshima-Lagerzeit zu arbeiten:[11] Im »Café Europe«, dessen noble Atmosphäre als Treffpunkt der Intellektuellen von mehreren Schriftstellern und Essayisten gerühmt und wiederholt dargestellt wurde,[12] aber dessen Preise für normale Japaner zu hoch (verglichen mit anderen Cafés dreimal so teuer) und luxuriös waren (Abb. 3).

Im Februar 1922 eröffneten dann die Eheleute Juchheim in der internationalen Hafenstadt Yokohama (unweit von Tokyo) ihre eigene Konditorei unter dem Namen »E. Juchheim« (nach dem Vornamen der Frau: Elise).[13] Das Geschäft blühte zwar bald, aber wegen des großen Kantô-Erdbebens am 1. September 1923 verlor das Ehepaar alles und zog nach Kôbe um, weil sie dort einen Kredit aus einem Rettungsfonds für die Neueröffnung aufnehmen konnten. Kôbe ist auch eine wichtige internationale Hafenstadt wie Yokohama, so dass das neue Café Juchheim schnell sowohl ausländische als auch einheimische Stammkunden fand. Übrigens stellte Juchheim hier zum ersten Mal in Japan kandierte Edelkastanien, »Marron glacé«, her.

Kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs, am 14. August 1945, verstarb Karl Juchheim in Rokkô, im Naherholungsgebiet von Kôbe. Nach dessen Tod kehrte Elise Juchheim nach Deutschland zurück, während ehemalige japanische Arbeitskollegen in Kôbe das Geschäft als Firma Juchheim neu gründeten. 1953 holte man die Witwe Elise wieder nach Japan zurück, und sie wirkte dort als Rechteinhaberin mit. Der Biograph Etajima weist aber auf die befremdliche Tatsache hin, dass die Eheleute Juchheim trotz ihres langen Aufenthalts in Japan, Elise sogar über fünfzig Jahre hinweg, die japanische Sprache kaum beherrschten. Die beiden sprachen nur gebrochenes Japanisch, hielten am deutschen Lebensstil fest und akzeptierten die japanische Kultur wenig.[14]

11 Einer von ihnen war der Metzger Hermann Friedrich Wolschke (1893–1963), der in Japan das Hot Dog als Schnellimbiss eingeführt hat.

12 Z.B. im schlichten Essay ›Ginza Saiken‹ (1931) des Kunstwissenschaftlers Kôsei Andô (1900–1970).

13 Über die Geschichte der Firma: Juchheim Baumkuchen ni Sakuhana. Juchheim 70 Nen no Hatten no Kiseki (Die Blume des Baumkuchens. Die Geschichte der Firmenentwicklung zum siebzigsten Jubiläum), o.O. (Tokyo): Juchheim 1992. Dazu auch die Webseite: https://www.juchheim.co.jp/company/history/ (4. Juli 2017).

14 Siehe Etajima, Karl Juchheim-Monogatari (Anm. 7), S. 173.

Die Eröffnung des Café Juchheim am Goethe-Haus[15]

Mittlerweile wurde die Firma in eine Aktiengesellschaft umgewandelt, so dass das wachsende Unternehmen längst über die Kräfte der Generaldirektorin Juchheim ging. Als die Firma in eine schwere Krise stürzte, holte sie zur Rettung den japanischen Butterhändler Haruo Kawamoto (1910–2004) als Geschäftspartner zur Beratung und Führung der Firma. Nach ihrem Tod nahm er die Stelle als Generaldirektor ein und entwickelte die Firma weiter.

Im März 1967 schickte Kawamoto seinen Sohn Takeshi (geb. 1940) nach Deutschland, der vorher Erziehungswissenschaft studiert und vom Konditorberuf nur wenig Ahnung hatte. Dieser besuchte für ein halbes Jahr die Bundesfachschule für das Konditorenhandwerk in Wolfenbüttel (ohne Meisterabschluss) und machte dann noch für ein halbes Jahr bei einem Konditor in Hannover ein Praktikum. Ihm folgten noch weitere Angestellte, die in Deutschland die Konditorenkunst erlernen sollten (später mit Meisterabschluss). Als ein direktes Ergebnis wurde die Schwarzwälder Kirschtorte in Japan eingeführt, wo bisher solche klassischen Sahnetorten unbekannt waren. Darüber hinaus lernte der Sohn Kawamotos in Wolfenbüttel mit Michael Rimbach den Sohn einer Frankfurter Konditoren-Familie kennen – was zum Ausgangspunkt einer geschäftlichen Zusammenarbeit wurde.

Dem Vater und Sohn Kawamoto gegenüber hatte Elise Juchheim gelegentlich den Wunsch geäußert, eines Tages in Deutschland ein Café zu eröffnen. Um diesen Wunsch in einer Art von »Heimkehr« zu erfüllen, machten die beiden Konditorensöhne Rimbach und Kawamoto 1976 einen angemessenen Ort für ein gemeinsames Café ausfindig, nämlich das Goethe-Haus in Frankfurt. Nach Aussage von Kawamoto interessierten sich mehrere Firmen für diesen Standort. Am Ende konkurrierten neben seiner Firma Juchheim noch zwei deutsche Firmen um den Abschluss eines Mietvertrages mit dem Freien Deutschen Hochstift. Den Ausschlag gab schließlich, dass die Belegschaft im Café Juchheim in Frankfurt im Grunde aus Japanern bestehen sollte, damit sie japanische Touristen in ihrer Muttersprache bedienen konnte, fast wie in der Heimat. Außerdem gilt der Firmenname »Juchheim« in Japan bereits als ein alteingesessenes Geschäft, das jeder Japaner kennt. Damals besuchten jährlich ca. 150 000 Touristen das Goethe-Haus in Frankfurt, ein Drittel davon Japaner.[16] Anders betrachtet kamen zwei Drittel der ausländischen Besucher aus

15 Vgl. den kleinen deutschen Prospekt: Juchheim's. Eine Brücke zwischen zwei Kontinenten. Juchheim's GmbH, Frankfurt am Main o.J. (vermutlich 1986). Siehe auch die Zeitungsartikel und Akten (Briefe, Mietvertrag usw.) im Hausarchiv des Freien Deutschen Hochstifts.

16 ›Wochendienst‹ vom 10. August 1981, S. 5, hrsg. vom Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt am Main.

Japan.[17] Im Februar 1976 schloss die Firma Juchheim mit dem Hochstift den Mietvertrag und am 15. September 1976 wurde das Café Juchheim eröffnet.[18] Im Erdgeschoss befand sich ein Café, im Untergeschoss gab es ein Japanisches Restaurant mit Teehaus, damit deutsche Besucher die japanische Esskultur kennenlernen konnten. Bei der Eröffnung schenkte die Firma Juchheim dem Hochstift japanische Übersetzungen der Werke Goethes und 10 000 Exemplare des japanischen Goethe-Haus-Führers, den man für 3 DM verkaufte. Das war eine großzügige Spende für das Hochstift.

Als der jüngere Bruder des damaligen Kaisers, Prinz Mikasa, mit seiner Familie am 5. September 1979 das Frankfurter Goethe-Haus besichtigte, waren in einem Artikel in der ›Frankfurter Neuen Presse‹ die folgenden Sätze zu lesen: »Mit einem kleinen Spaziergang zum Café Juchheim, das japanisch-deutsche Konditorenkunst und Geschäftstüchtigkeit repräsentiert, endete der kaiserliche Transitaufenthalt in Frankfurt.«[19]

Als 1986 der Mietvertrag auslief, wollte die Firma Juchheim ihn erneut verlängern. Das Hochstift bedurfte inzwischen jedoch eines Magazins für seine Bestände. Zwar bemühte man sich darum, einen Ausgleich zwischen beiden Interessen zu finden, aber die Bemühungen um eine Verlängerung des Mietvertrags für etwa zehn Jahre blieben offensichtlich ohne Erfolg. Während der Verhandlungen verlängerte man den Mietvertrag nur »provisorisch«. 1993 begannen die Bauarbeiten für das neue Magazin, und damit stellte das Café Juchheim seinen Betrieb im Goethe-Haus ein.

Vorlesewettbewerb für Goethe-Gedichte und Professor Keizô Miyashita

Anlässlich der Eröffnung der neuen Filiale (Café Hauptwache) in Frankfurt 1982 überlegte Takeshi Kawamoto, einen Vorlesewettbewerb für Goethe-

17 Ebd., S. 6. Zwar stammt diese Statistik aus dem Jahr 1981, aber bereits in einem Artikel der ›Frankfurter Nachrichten‹ am 18. August 1977 ist der folgende Bericht zu lesen: »Die Japaner haben in der Rangfolge ausländischer Frankfurt-Besucher mittlerweile hinter den Amerikanern die Briten von ihrem angestammten zweiten auf den dritten Rang verdrängt, obwohl die europäischen Nachbarn, die meist als Geschäftsleute kommen, binnen Jahresfrist die Zahl ihrer Reisen an den Main um gut elf Prozent steigerten. Die Japaner brachten es auf ein Plus von zwölf Prozent.«

18 Juchheim hatte weitere Filialen in Frankfurt: das Café Hauptwache (1982) und das Rebstockbad (1984).

19 ›Frankfurter Neue Presse‹ am 6. September 1979, S. 13, berichtet von Jutta W. Thomasius.

Gedichte in Japan zu veranstalten. Das war keine schlechte Idee, denn wie man weiß, hatte Goethe seinerzeit auch gern seine eigenen Gedichte mit seiner wohlklingenden, kräftigen und klaren Bassstimme mit frankfurterischem Unterton vorgetragen.[20] Jeder Wettbewerber sollte ein Gedicht Goethes auswählen (Prosa war nicht erlaubt) und vor einer Jury und dem Publikum entweder im deutschen Original oder in japanischer Übersetzung (egal von wem), mit dem Text in der Hand oder auswendig, aber innerhalb von drei Minuten vortragen. Man konnte allein oder als Paar oder in einer kleinen Gruppe (Mutter und Töchter, Freunde usw.) vortragen, mit oder ohne Dialekt, aber ein Vortrag auf Japanisch war natürlich wegen der Abhängigkeit von der Qualität der Übersetzung auch ein bisschen Glücksache. Gemäß dem Weltbürger Goethe durfte jeder sich unter den oben genannten Bedingungen unabhängig von seiner Nationalität bewerben. In der Tat standen nicht nur einheimische, sondern auch – wenngleich nur wenige – ausländische Teilnehmer, z.B. aus Deutschland, Australien, den Philippinen usw. auf der Bühne.

Der Veranstalter fragte sich zunächst, ob sich überhaupt jemand melden würde, ob stille Leser mutig auf einer Bühne auftreten wollten, usw. Diese Sorge war jedoch unbegründet, denn es meldeten sich unerwartet rund 300 Leute zur Teilnahme und schickten jeweils ihre Tonbandaufnahme per Post. Eigentlich hatte die Firma diesen Wettbewerb als einmaliges Jubiläumsfest geplant, aber nach dieser guten Resonanz entschloss man sich, den Wettbewerb jährlich zu veranstalten.

Die Jury bestand aus vier Personen: (1) einem/einer Deutsch-Muttersprachler/in z.B. von der Deutschen Botschaft, dem Goethe-Institut oder einer Universität o.Ä., (2) einem/einer Japaner/in mit irgendeinem Bezug zu Goethe, z.B. als Schauspieler, Essayist, Dichter, Maler, Ansager usw., (3) Takashi Kawamoto als Veranstalter und (4) Prof. Dr. Keizô Miyashita (1936–2012) von der Keiô-Universität als Vorsitzender vom 1. bis zum 30. Wettbewerb. Später wurden auch die Stimmen des Publikums berücksichtigt.

Als Kawamoto den großen Goethe-Sammler und Begründer des privaten Goethe-Gedächtnismuseums (»Goethe-Erinnerungshalle« bzw. »Goethe-Archiv«) Tokyo, Tadashi Kogawa (1906–1989),[21] darum bat, jemanden als Vor-

20 Vgl. Metzler Goethe-Lexikon, hrsg. von Benedikt Jeßing, Stuttgart und Weimar 1999, S. 470, Art. Stimme Goethes. Goethes Bassstimme wird z.B. erwähnt von Gustav Parthey, Ein verfehlter und ein gelungener Besuch bei Goethe, Berlin 1883, S. 42.

21 Tadashi Kogawa war ein erfolgreicher Unternehmer und sammelte leidenschaftlich Dokumente zur Goethe-Rezeption seit den 1870er Jahren in Japan. Er eröffnete 1952 das kleine private Museum zuerst in Shibuya in Tokyo. 1988 zog es in ein neues Gebäude in Nord-Tokyo um. Dessen Bibliothek besitzt wohl die größte Goethe-Sammlung in Japan. Über Kogawa und sein privates Museum siehe auch:

sitzenden der Jury zu empfehlen, soll dieser den Germanisten Miyashita vorgeschlagen haben, der ab und zu sein Museum besuchte und 1977 mit dem Thema ›Das deutsche Schauspiel im 18. Jahrhundert und der Blankvers‹[22] an der Keiô-Universität promoviert hatte. Seitdem hielten Kawamoto und Miyashita für dreißig Jahre zusammen diese Wettbewerbs-Tradition aufrecht, obwohl das Café Juchheim im Goethe-Haus längst nicht mehr existierte.

Der Wettbewerb fand immer am Samstag nach Goethes Geburtstag statt. Am Anfang wechselte der Veranstaltungsort innerhalb Japans oft, zwischen Tokyo, Kôbe, Kyôto usw., aber ab 1991 wurde die Tsuda-Halle mitten in Tokyo (direkt vor dem Bahnhof Sendagaya) zum Stammort für das Finale. An dieser Entscheidungsrunde durften nur 25 (am Anfang 30) der besten von ein paar hundert Wettbewerbern teilnehmen. Als jüngste Teilnehmerin in den 32 Wettbewerben las ein fünfjähriges Mädchen ›Das Veilchen‹ vor, als älteste las eine sechsundachtzigjährige Dame ›Ginkgo biloba‹ aus dem ›West-östlichen Divan‹. Das Motiv für ihre Teilnahme war, dass ihr Mann an Goethes Geburtstag verstorben ist. Oft versuchten ältere Herren, die meistens vor der Kriegszeit im Gymnasium Deutsch gelernt hatten, in nicht immer fließendem Deutsch die Gedichte vorzutragen.

Häufig vorgelesen wurden Sesenheimer Lieder wie das ›Maifest‹ oder ›Heidenröslein‹, ›Prometheus‹, ›Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n‹ (Mignon-Lied) aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, die Gretchen-Lieder aus ›Faust‹, verschiedene Balladen wie ›Der Zauberlehrling‹, ›Der Erlkönig‹ sowie ›Die wandernde Glocke‹, aber auch für Germanisten nicht so bekannte Gedichte Goethes, wie z. B. ›Geheimschrift‹, ›Der Narr epilogiert‹, ›Gutmann und Gutfrau‹, die auf Japanisch sehr effektvoll wirken, wurden ausgesucht.

Am Anfang waren die Teilnehmer überwiegend reine Goethe-Liebhaber, also Personen, die an deutscher Literatur und Musik interessiert waren. Im Lauf der Zeit wurde der Wettbewerb so bekannt, dass er für junge Schauspieler oder Amateur-Vorleser das Tor zum Erfolg bedeuten konnte. Der Preisträger erhielt übrigens für ein ganzes Jahr monatlich Produkte von Juchheim gratis. Darauf freute man sich selbstverständlich. Im Nachlass Miyashitas ist die folgende Notiz zur Goethe-Rezeption zu finden:[23]

Manfred Osten, Goethe in Japan. Zur Eröffnung des Goethe-Gedächtnismuseums in Tokyo, in: Goethe-Jahrbuch 106 (1989), S. 309–313; ders., Goethe als Japaner, in: Goethe-Gesellschaft Ortsvereinigung Bonn. Jahresgabe 1997, Bonn 1966, S. 51–54.

22 Als Monographie erschien seine Doktorarbeit: Keizô Miyashita, Juhasseiki doitsu gikyoku no burankuvasu, Tokyo 1984.

23 Zitat aus dem Nachlass Miyashitas, angeblich ein Teil vom Manuskript für seinen Vortrag im Symposium ›Goethe und die Weltkultur‹ in Berlin 1991.



Abb. 4: 30. Goethe-Wettbewerb vom 27. August 2011: vorne links sitzend Keizô Miyashita, die zweite sitzende Person vorne rechts ist Takeshi Kawamoto (Foto: Takashi Yamade, © Juchheim, Japan).

> Ist dies nicht wirklich aktive Rezeption? Der Wettbewerb hat bewiesen, daß nicht wenige Leser außerhalb der akademischen Germanistik sowie des belletristischen Betriebs, durch eigene Motivation angeregt, von Goethe angesprochen, getröstet, erheitert oder belehrt werden.

Miyashita war zwar Mitglied der Goethe-Gesellschaft in Japan; mit diesem Goethe-Wettbewerb beschäftigte er sich im Grunde aber außerhalb seiner Forschung und freute sich jedes Jahr darauf und darüber (Abb. 4). Das war ein wichtiger Teil seines Lebenswerkes, mit dem die meisten japanischen Goethe-Forscher keine Berührungspunkte hatten.

Widmung und Dank der Autorin

Als Miyashita schon längst an Krebs litt und sein gesundheitlicher Zustand sich ernsthaft verschlechterte, nahm er mit mir Kontakt auf. Er schlug mich als seine Nachfolgerin vor und stellte mir Materialien über die Geschichte des Wettbewerbs zur Verfügung, fast wie sein Vermächtnis. Ich übernahm darauf-

hin im Jahre 2012 den Vorsitz, während in den beiden darauffolgenden Jahren Prof. Dr. Hiroaki Sekiguchi, ein Schüler Miyashitas, der Jury vorstand. Als bekannt wurde, dass die klangvolle Tsuda-Halle, in der seit 1991 der Wettbewerb stattfand, Ende März 2015 geschlossen und abgerissen werden würde, entschied sich der Veranstalter Juchheim, mit dem 33. Wettbewerb im Jahre 2014 die Vorleseveranstaltung zu beenden.

Fast gleichzeitig gab die Zweigstelle Kansai der Goethe-Gesellschaft in Japan den bisher kooperativ mit dem deutschen Konsulat Kôbe jährlich veranstalteten Liederabend am Goethe-Geburtstag auf, dessen Tradition damit ebenfalls bedauerlicherweise verlorengegangen ist.

Mit der Zeit wandelt sich alles: Goethe und das Goethe-Haus befinden sich auch im Wandel. Das Frankfurter Goethe-Haus besuchen zurzeit mehr Besucher aus China und Korea als aus Japan, und Goethe-Haus und -Museum werden durch ein neues Romantik-Museum erweitert. Mit den in diesem Artikel zusammengefassten Recherchen möchte ich der Aufgabe gerecht werden, die Keizô Miyashita mir übertragen hat, als er mich als seine Nachfolgerin vorschlug und seine Materialien zur Verfügung stellte. Bevor die Juchheim-Episode in der Erinnerung verblasst, wird hier versucht, den oben beschriebenen Geschehnissen ein dauerhaftes Gedächtnis zu bewahren.

Dieser kleine Beitrag sei nachträglich Herrn Keizô Miyashita gewidmet.

Gleichzeitig danke ich hiermit besonders Herrn Fumio Nishida (Japan Association of Surveyors) für die historische Denkmal-Führung in Ninoshima, Herrn Takeshi Kawamoto (Vorsitzender und CEO der Firma Juchheim) für die Materialien über die Geschichte seiner Firma, Herrn Akihisa Yagata (Juchheim) und Herrn Shin'ichi Kanno (Atelier Rufus), die mir die historischen Fotos zur Verfügung stellten, Frau Dr. Jutta Eckle und Frau Eva Beck im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar für die Information über den Baumkuchen in der Goethezeit, Herrn Dr. Joachim Seng im Frankfurter Goethe-Haus für die freundliche Akteneinsicht und nicht zuletzt Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken als Gastgeberin meines dreimonatigen Aufenthaltes in Frankfurt am Main als Philipp Franz von Siebold-Preisträgerin im Frühsommer 2016.

Aeka Ishihara

Jahresbericht 2016

Bildung und Vermittlung

Ausstellungen

Beethoven, Kant, Napoleon …
Kostbarkeiten aus Goethes Autographensammlung

Goethes Sammelleidenschaft erstreckte sich auf alle Bereiche der Kultur- und Naturgeschichte. In großer Breite sammelte er Kunstwerke und sonstige Artefakte, ebenso die natürlichen Überreste von Menschen, Tieren und Pflanzen wie auch Gesteinsarten. Mit der Anlage dieser Arsenale war ein Anspruch der kontrollierten Welterschließung verbunden. Die Betrachtung und Ordnung der Sammlungsobjekte sollte es ihm ermöglichen, sie in ihrer Eigenart zu verstehen und zu beschreiben, getreu der Vorstellung, dass das Anschauen »selbst ein Denken« und das Denken ein Anschauen sei.[1]

Im System von Goethes Sammlungen nahmen die Autographen eine besondere Stellung ein.[2] Schließlich ging es in diesem Fall darum, einen imaginären Zirkel bedeutender, oftmals bereits verstorbener Persönlichkeiten abzustecken und mittels ihrer Handschriften dinglich verfügbar und damit lebendig zu machen. Sie sollten als »Zauberkreis« dienen, um auf diese Weise »abgeschiedene und entfernte Geister heranzuziehen«.[3] Mehr als ein Vierteljahrhundert sammelte Goethe Briefe, Manuskripte, Notenblätter, Zeichnungen, amtliche Dokumente, Notizzettel, Stammbücher und bloße Unterschriften von Künstlern, Gelehrten, Politikern und Monarchen aus unterschiedlichen Zeiten.

Goethes Interesse an einer Zusammenstellung autographer Schriftzeugnisse geht wohl auf das Jahr 1804 zurück. Als erster bedeutender Zugang wurde ihm im Sommer 1805 aus dem Nachlass des Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim eine Sammlung mit 30 Briefen u.a. von Lessing, Mendelssohn und Sulzer zuteil. Bereits im Februar 1806 notierte er im Tagebuch, dass er ein »Register der Autographen« angelegt habe. Ende 1811 ließ er ein Verzeichnis mit 495 Namen drucken, zu denen er Handschriften besaß, um Freunde und

1 Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, WA II 11, S. 60.
2 Vgl. Hans-Joachim Schreckenbach (Hrsg.), Goethes Autographensammlung. Katalog, Weimar 1961.
3 An Johann Abraham Albers am 11. Januar 1814, WA IV 24, S. 103.

DOI https://doi.org/10.46500/83533105-010 | CC BY-NC-SA 4.0



Abb. 1. Blick in die Ausstellung »Kostbarkeiten aus Goethes Autographensammlung« (Foto:Alexander Paul Englert).

Bekannte nachdrücklich zu weiteren Einsendungen auffordern zu können. Bis zu seinem Lebensende konnte Goethe seine Sammlung immer wieder vergrößern, so dass sie schließlich auf mehr als 2000 Stück von 1500 Schreibern anwuchs. Auf den einzelnen Blättern vermerkte er mit roter Tinte den Namen des jeweiligen Schreibers, um sie dann in alphabetischer Ordnung in eigens zu diesem Zweck angefertigte, mit Marmorpapier überzogene Stehsammler abzulegen.

Die Sammlung wird heute im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt. Dort waren 2015 zwei Ausstellungen mit ausgewählten Stücken zu sehen, die von Evelyn Liepsch kuratiert wurden.[4] In Fortführung der langjährigen Zusammenarbeit der beiden Institute zeigte das Freie Deutsche Hochstift vom 9. März bis 26. April 2016 im Arkadensaal vierzehn besonders eindrucksvolle Handschriften aus beiden Ausstellungen (Abb. 1–2). Ergänzt wurden sie um fünf weitere Stücke der Sammlung, die (mit Blick auf das kommende Deutsche Romantik-Museum) von den Frankfurter Mitarbeitern aus dem Umkreis der literarischen Romantik ausgewählt wurden.

So dokumentierte die Frankfurter Ausstellung Autographen von folgenden Schreibern: Achim von Arnim, Ludwig van Beethoven, Gottfried August Bürger, Carl Theodor von Dalberg, Denis Diderot, Friedrich de la Motte Fouqué,

4 Aus Goethes Autographensammlung. Teil 1: Von Mozart bis Napoleon, 23. Januar bis 28. Juni 2015; Teil 2: Von Kant bis Unbekannt, 10. Juli bis 18. Oktober 2015.



Abb. 2. Blick in die Ausstellung »Kostbarkeiten aus Goethes Autographensammlung« (Foto:Alexander Paul Englert).

Jacob Grimm, Johann Georg Hamann, Immanuel Kant, Heinrich von Kleist, Sophie von La Roche, Moses Mendelssohn, Clemens Wenzel Lothar von Metternich, Wolfgang Amadeus Mozart, Napoleon Bonaparte, Philipp Otto Runge, Friedrich von Schiller, Walter Scott und Franz von Zeiller. In weiteren Vitrinen wurden zehn der besagten Stehsammler gezeigt, ferner die Autographenliste von 1811. An den Wänden befand sich eine großformatige Liste mit allen Schreibern der Sammlung, die es den Besuchern erlaubte, die gezeigten Einzelstücke in den Gesamtzusammenhang einzuordnen.

Die Gestaltung der Ausstellung übernahmen die Frankfurter Künstlerinnen Petra Eichler und Susanne Kessler (Sounds of Silence), die in der Vergangenheit schon mehrfach besondere Präsentationsformen für Handschriften im Frankfurter Goethe-Haus gefunden hatten. Zur Eröffnung am 8. März sprach der Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs (Weimar) Dr. Bernhard Fischer. Die Ausstellung wurde von Presse und Öffentlichkeit gut aufgenommen. So wurden unter anderem 29 Führungen (mit über 400 Teilnehmern) gehalten, die auch von Schulklassen in Anspruch genommen wurden.

In Anknüpfung an die Ausstellungen in Weimar und Frankfurt erscheint im Herbst 2017 unter dem Titel ›Aus Goethes Autographensammlung‹ im Wallstein-Verlag (Göttingen) ein reich illustrierter Band mit rund 60 Handschriften samt ihren Transkriptionen. Er wurde von den Mitarbeitern des Goethe- und Schiller-Archivs und des Freien Deutschen Hochstifts gemeinsam erarbeitet.

Konrad Heumann

»Dinge und Sprache im Alltag«. Ein partizipatives Ausstellungsprojekt

Die Ausstellung »Dinge und Sprache im Alltag«, die vom 2. bis zum 28. Juni im Arkadensaal gezeigt wurde, war das Ergebnis eines von der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen geförderten partizipativen Projekts, das die Kuratorinnen Dr. Cornelia Ilbrig und Emek Sarigül M.A. gemeinsam mit den Schülerinnen und Schülern der Klasse 8 d der Paul-Hindemith-Gesamtschule in Frankfurt/Gallus von Dezember 2015 bis Juni 2016 gestaltet haben. Unterstützt wurden sie dabei von Dr. Doris Schumacher und Barbara Newels. Die Schulklasse bestand aus 25 Jugendlichen mit Migrationshintergrund, die zwischen 14 und 17 Jahre alt waren: Zakaria Adou, Dickson Antwi, Bahri Asan, Giorgio Aversente, Taha Azaitouni, Mahmudia Berisha, Stjepan Biljan, Şirin Çalik, Yanko Chica Tigre, Mekedi Getachew, Berivan Gül, Gina Gurayian, Tarik Ikanovič, Dağcan Kaynakçi, Ringo Kurt, Ivan Marijanovič, Laura Milewska, Alen Mujovič, Princila Offin, Tayfun Oğlu, Khalid Otmani, Vakkas Öztaş, Teodor Sarolli, Isabel Udovičič, Kübra Yildiz.

Nach einem Besuch im Goethe-Haus im Dezember 2015 und Gesprächen über das Leben der Familie Goethe wurden die Schülerinnen und Schüler vor die Frage gestellt, welche Gegenstände oder Themen in ihrem Alltag so wichtig sind oder waren, dass sie sie in ca. 200 Jahren in einem Museum ausgestellt haben möchten. Diese Frage bedeutete für die Schülerinnen und Schüler erstens eine Perspektivierung der Zukunft: Was könnte Menschen in 200 Jahren interessieren? Könnten es noch die gleichen Fragen sein, die uns dazu bringen, uns mit dem Leben der Menschen im 18. Jahrhundert zu beschäftigen? Zweitens ging es um die Frage der Musealisierung: Was könnte wichtig genug sein, dass es in ferner Zukunft in einem Museum ausgestellt wird? Eine dritte Frage war die der eigenen Identität und Selbstverortung: Warum habe ich diesen Gegenstand, dieses Thema gewählt; welche Beziehung habe ich zu ihm? Mit diesem Projekt bot sich die Chance, die in Schulklassen einer Großstadt wie Frankfurt begegnende kulturelle und demographische Vielfalt auf der Ebene von Alltagsgegenständen darzustellen, zu reflektieren und mit einer historischen Perspektive zu verbinden. Goethe war dafür die geeignete Reflexionsfigur, da er als prominente Persönlichkeit aufgrund seines Werks auch in anderen Kulturen bekannt ist und sich selbst für kulturelle Austauschprozesse interessiert hat.

Die entstandene Ausstellung war in ihrem Zuschnitt sehr persönlich und verband eigene Lebensschicksale mit kulturgeschichtlicher Recherche. Familie und Tradition spielten dabei eine große Rolle. Jede der Geschichten, die vermittels der Dinge erzählt wurden, war anders; die daraus resultierende Vielfalt ergab ein Ensemble, das von frühesten Kindheitserinnerungen bis zu ernsthaften Auseinandersetzungen mit der Krisenhaftigkeit der Welt reichte. Weit zu-



Abb. 3. Vitrine zur Geschichte der islamischen Gelehrten Mevlana und Şems (Foto: FDH).

rück reichende Familientraditionen wurden in den Blick genommen; ebenso standen Fragen zur Debatte wie: Wird es Gegenstände, die zu unserem Alltag selbstverständlich dazugehören, in 200 Jahren noch geben? Aufgrund der thematischen Vielfalt wurde die Ausstellung in verschiedene Bereiche unterteilt, denen die folgenden Themen und Gegenstände zugeordnet waren:

- Religion: Geschichte von Mevlana und Şems (Abb. 3), Gebetsmütze, kleiner Koran
- Die Welt: Kriege und Krisen: Weltkarten verschiedener Jahrhunderte, Ex-Jugoslawien, Hungersnot
- Feste und Festkleidung: Geburtstagskleid, Hochzeitsgürtel, indisches Gewand
- Kindheit: Teddy, Babydecke, Entenkissen, Playstation, Modellauto
- Zerstörung und Wiederaufbau des Goethe-Hauses: die vier originalen Treppenstufen
- Gegenstände aus dem Alltag: Armbanduhr, Fahrradgangschaltung, Rasierer
- Sammeln: Dollarmünzen
- Kommunikation: Stift, Papier, altes Handy
- Schule: Klassenzimmer, Klassenfoto, Hörstation.

Bezugspunkt der Ausstellung waren die Sammlungen des Hauses, weshalb jedem Bereich Gegenstände zugeordnet waren, die eine Verbindung zum 18. Jahrhundert und zu Goethe herstellten. Den Eingang bildeten Gedichte, in denen sich die Jugendlichen anhand von Liebesgedichten Goethes individuell mit seiner Person und dem Thema Liebe auseinandersetzen. Am Schluss hatten die Schülerinnen und Schüler ein kleines Klassenzimmer aufgebaut – in den beiliegenden Texten berichteten die Objekte aus ihrer Sichtweise aus ihrem Schulalltag. Weiterhin gab es eine Hörstation mit zwei der in der Ausstellung erzählten längeren Geschichten. Auch in der Ausstellungsgestaltung ließen sich Bezüge zu Goethe und seiner Zeit erkennen. So wurden die Schülerinnen und Schüler durch die Silhouetten im Goethe-Haus dazu angeregt, die Wände des Ausstellungsraums mit Schattenrissen zu gestalten. Die mit Gänsefeder und Tinte geschriebenen Namen stellten einen Bezug zur Schreibkultur des 18. Jahrhunderts her. Ebenso inspirierten die verschiedenen Tapeten im Goethe-Haus eine Schülerin zu einer Collage mit eigenen Tapeten.

Die Führungen durch die Ausstellung haben nach einer kurzen Projektvorstellung die Schülerinnen und Schüler selbst durchgeführt. Sie präsentierten mit Stolz und Selbstvertrauen neben ihren eigenen Gegenständen und Themen auch die von gerade nicht anwesenden Mitschülerinnen und Mitschülern; weiterhin stellten sie eigene Perspektiven auf das Projekt und die Ausstellung vor und nahmen selbständig Bezug auf Goethe, das 18. Jahrhundert und das Goethe-Haus.

Cornelia Ilbrig

Von den »Rhein und Mayn Gegenden« zur Weltliteratur – Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹

Die vom 9. September bis zum 13. November im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts gezeigte Ausstellung »Von den ›Rhein und Mayn Gegenden‹ zur Weltliteratur – Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹« war eine zentrale Veranstaltung zur Frankfurter Goethe-Festwoche, die diesmal unter dem Motto »Goethe International« stand. Im Mittelpunkt der Schau stand ein einzigartiges Zeitschriftenunternehmen, nämlich das zwischen 1816 und 1832 erschienene Periodikum ›Ueber Kunst und Alterthum‹, dessen erstes Heft 200 Jahren zuvor herauskam. Den Anstoß dazu hatte Goethe bei seinen Wiesbadener Kuraufenthalten in den Jahren 1814 und 1815 und den sich anschließenden Besuchen in Frankfurt und im Rheingau erhalten. Um seine Eindrücke einem größeren Kreis von Interessierten zugänglich zu machen, gründete er das unregelmäßig erscheinende Blatt ›Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden‹ (Abb. 4), dessen Fokus er aber schon



Abb. 4. Blick auf die Stirnwand des Arkadensaals mit den Lithographien J. N. Strixners zu der ›Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpitz und Melchior Boisserée und Johann Bertram‹; im Vordergrund die chronologische Lesestrecke mit Texten aus ›Ueber Kunst und Alterthum‹ (Foto: FDH).

bald auf die gesamten deutschsprachigen Länder und bald auch auf ganz Europa ausweitete. Wichtigster Beiträger der Zeitschrift war Goethe selbst. Er nutzte das Periodikum als Kommunikationsmittel für Freunde und Anhänger, aber auch als Artikulationsorgan für seine ästhetischen Überzeugungen. In den späteren Heften entwickelte er hier das wegweisende Konzept einer »Weltliteratur«.

Einen Höhepunkt der Schau bildete das seinerzeit von Goethe selbst in Auftrag gegebene und für die Rochuskapelle in Bingen gestiftete Gemälde des Heiligen Rochus, das die Weimarer Malerin Louise Seidler angefertigt hat (zu sehen auf Abb. 5). Ausnahmsweise war es außerhalb seines Bestimmungsortes zu sehen – gemeinsam mit der eigenhändigen Vorzeichnung, die Goethe geliefert hat, und dem nach dem Gemälde angefertigten Umriss-Stich, der in ›Ueber Kunst und Alterthum‹ veröffentlicht wurde. So ließ sich der Werdegang des Motivs von der Planungsskizze bis zur endgültigen Ausführung in seiner ganzen medialen Vielfalt nachvollziehen. Als zusätzliche Attraktion



Abb. 5: Kurator Wolfgang Bunzel führt Mitglieder des Fördervereins PetriHaus (Rödelheim) durch die Ausstellung (Foto: privat).

fungierte die von Thomas Claus produzierte multimediale Collage »Goethe in der Welt«, die die weltweite Verbreitung von Goethes Werk illustrierte und in der zahlreiche Goethe-Forscher aus dem Ausland und fremdsprachige Goethe-Leser zu Wort kamen.

Finanzielle Förderung erfuhr die Ausstellung durch die Stadt Frankfurt (Kulturamt), die FAZIT-Stiftung, die Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung zu Frankfurt am Main und die Arbeitsgemeinschaft selbständiger Kulturinstitute e.V. (AsKi). Kuratiert wurde sie von Prof. Dr. Hendrik Birus (Jacobs University Bremen), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp und Prof. Dr. Wolfgang Bunzel; unterstützt wurden sie dabei von Dr. Mareike Hennig. Die Ausstellungsassistenz lag in den Händen von Charlotte Köhler M.A. Gestaltet wurde die Schau vom Büro Sounds of Silence (Petra Eichler und Susanne Kessler). Als Begleitpublikation erschien ein reich bebilderter Band im Göttinger Verlag der Kunst, der nicht an die Ausstellung gebunden ist und als erste Bildmonographie über Goethes monumentales Alterswerk weiterhin im Buchhandel vertrieben wird.

Begleitend zur Ausstellung wurden insgesamt 46 Führungen angeboten, an denen 730 Personen teilgenommen haben. Betreut wurden die Führungen außer von Anne Bohnenkamp und Wolfgang Bunzel selbst von Dr. Cornelia Ilbrig, Silke Weber M.A. und Dorothea Wolkenhauer M.A. David Liuzzo M.A. konzipierte einen halbstündigen Rundgang mit Dialog-Anteil zum Thema

»Weltliteratur« speziell für Schulklassen. Eine Kostümführung in der Rolle von Sulpiz Boisserée erstellte Katharina Schaaf und führte sie viermal durch. Lebhaft war die Resonanz bei den gebuchten Rundgängen: 16 reguläre Gruppen buchten einstündige Rundgänge; daneben entschieden sich insgesamt 17 Schulklassen für 30-minütige Einblicke in die Ausstellung. Auch das Presseecho war sehr erfreulich. So wurde nicht nur in allen drei Frankfurter Tageszeitungen – Frankfurter Allgemeine Zeitung (Patrick Bahners), Frankfurter Rundschau (Judith von Sternburg) und Frankfurter Neue Presse (Dierk Wolters) –, sondern auch im Hessischen Rundfunk – hr2 (Alf Mentzer) sowie in mehreren Internetportalen über die Ausstellung breit berichtet.

Wolfgang Bunzel

Veranstaltungen

Feiern zu Goethes Geburtstag

Der Goethe-Geburtstag wurde am 27. und 28. August, wie üblich, im Kreise der Mitglieder gefeiert. Das musikalische Programm im Arkadensaal wurde von Sofia Pavone (Mezzosopran), Miroslav Stričevic (Bass-Bariton) und Katsuhisa Mori (Klavier) gestaltet und bot Balladen in Vertonungen von Carl Loewe, Max Reger, Franz Liszt, Robert Schumann, Carl Friedrich Zelter und Franz Schubert. Im weiteren Verlauf des Abends spielte Corinna Henger im Pekingzimmer Flötenmusik der Goethezeit. Den ganzen späteren Abend über führten die Leiter der wissenschaftlichen Abteilungen mit je besonderen Schwerpunkten durch Goethe-Haus und -Museum.

Frankfurter Goethe-Festwoche 2016

Die sechste Ausgabe der im Zweijahresrhythmus stattfindenden Goethe-Festwoche – eine Kooperation verschiedener Frankfurter Kultureinrichtungen, darunter das Kulturamt der Stadt Frankfurt, das Schauspiel Frankfurt und das Haus am Dom – stand 2016 unter dem Motto »Goethe International«. Das Programm des Frankfurter Goethe-Hauses war auch in diesem Jahr reichhaltig und vielfältig.

Am 8. September wurde die Festwoche im Arkadensaal eröffnet, zugleich mit der Ausstellung »Von den Rhein und Mayn Gegenden zur Weltliteratur. Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹«. Die Grußworte sprachen Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, Dr. Ina Hartwig, Kulturdezernentin der Stadt Frankfurt am Main, und Oliver Reese, Intendant des Schauspiel Frankfurt. Als

Festredner konnte der bosnische Schriftsteller, Dramatiker, Essayist, Dramaturg und Literaturwissenschaftler Dževad Karahasan gewonnen werden.

Am 12. September sprach der Direktor des Goethe-Museums Düsseldorf, Prof. Dr. Christof Wingertszahn, im Jahr der 400. Wiederkehr von Shakespeares Todestag über »Hamlet und kein Ende«.

Am 14. September fand ein Podiumsgespräch mit dem Titel »›Durch fremde Theilhabe wieder aufgefrischt‹. Goethe in der Welt« statt. Über die Frage, wie Goethes Plädoyer für eine Auseinandersetzung mit fremden Sprachen und Kulturen auch in unserer heutigen Gesellschaft Bestand haben und der wechselseitige Einfluss zwischen Eigenem und Fremdem fruchtbar gemacht werden kann, sprachen Prof. Dr. Heinrich Detering (Göttingen), Prof. Dr. Norbert Lammert (Berlin/Bochum) und der Präsident des Goethe-Instituts Prof. Dr. Klaus-Dieter Lehmann (München).

Am 15. September lautete das Diskussionsthema »Begegnungen: Die Rezeption Goethes in der Welt«. Es diskutierten Prof. Dr. Hendrik Birus (Jacobs University Bremen), Prof. Dr. Roland Krebs (Université de Paris Sorbonne), Dr. Jurko Prochasko (ukrainischer Germanist) und Prof. Dr. Terence James Reed (Queen's College Oxford) über Goethes Interesse an fremden Kulturen und Dichtern und die unbestreitbare Wirkung, die umgekehrt von ihm ausgeht und zahlreiche europäische Autoren und Künstler beeinflusste.

Am 17. September stand ein außergewöhnlicher ›Faust‹ auf dem Programm: »Goethes ›Faust‹ und seine Komponisten« wurde szenisch dargeboten von dem deutsch-italienischen Duo Commedia Nova. Gaby Bultmann (Musik) und Daniele Ruzzier (Schauspiel und Tanz) zeigten einen deutsch-italienischen Faust mit viel Gesang und Musik in der Tradition der Goethezeit. Ergänzt wurde die Aufführung durch Pantomime, Marionettenspiel und Tanz. Es erklangen verschiedene alte Instrumente, wie das mittelalterliche Orgelportativ und der Psalter.

Gespräche im Goethe-Haus

In der vierten Ausgabe der Reihe ›Goethe-Annalen‹ sprachen Prof. Dr. Ernst Osterkamp und Dr. Gustav Seibt am 26. Januar mit der Direktorin Prof. Dr. Anne Bohnenkamp über Goethes Jahr 1816: Auf der politischen Bühne befasste sich Goethe mit dem im Mai 1816 in Sachsen-Weimar-Eisenach eingeführten neuen Grundgesetz, er setzte seine Arbeit am ›Divan‹ fort und befasste sich nach langer Pause wieder mit dem ›Faust‹.

Zum siebten Mal fanden die »Frankfurter Hausgespräche« statt, wiederum in Kooperation mit der Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen, der Stiftung Polytechnische Gesellschaft, dem Haus am Dom und dem Literaturhaus Frankfurt. Thema der Reihe war in diesem Jahr der Sprach-

wandel in Zeiten der Niedrigschwelligkeit. Im Hochstift diskutierten am 18. Mai mit der Direktorin Patricia Baumann, Prof. Dr. Uwe Hinrichs, Prof. Dr. Thorsten Roelcke, der das Impulsreferat hielt, und Marco Soravia.

»Romantik – eine europäische Revolution?« Unter diesem Titel fand am 15. Februar ein international besetztes Podium statt. Über Begriffsbestimmungen, gemeinsame Angelpunkte und Gegensätze diskutierten Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London, Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge, Prof. Dr. Wolfgang Bunzel, Prof. Dr. Edoardo Costadura, Universität Jena, und Prof. Luigi Reitani, Direktor des Istituto Italiano di Cultura in Berlin. Die Moderation lag bei Prof. Dr. Anne Bohnenkamp.

Am 12. April waren der Vorstand der Polytechnischen Gesellschaft, Prof. Dr. Roland Kaehlbrandt, und der Verleger Vittorio Klostermann zu Gast. Sie stellten Kaehlbrandts bei Klostermann neu erschienenen Band ›Logbuch Deutsch – Wie wir sprechen, wie wir schreiben‹ vor, der eine Liebeserklärung an die deutsche Sprache ist, aber auch ein kritischer Bericht über den Gebrauch, den wir heute von ihr machen.

»Was erzählt die Seegurke über die Welt?« In einem Austausch poetischer Momentaufnahmen unterhielten sich am 22. Juni der Göttinger Professor für Neuere deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft Heinrich Detering, und Jan Wagner, der zu den bekanntesten deutschen Gegenwartslyrikern zählt und mehrere bedeutende Literaturpreise gewann.

Vorträge

03. Feb	Prof. Dr. Christoph von Wolzogen (Frankfurt), »Liebseelchens Profession«. Karl Friedrich Schinkel in Frankfurt
15. März	Prof. Dr. Ursula Regener (Regensburg), »Ich fürchte, Sie haben mich längst vergessen«. Eichendorff, nachgelassen
26. Apr	Prof. Dr. Olaf Müller (Berlin), »Mehr Licht«. Goethe contra Schopenhauer im Streit mit Newton um die Farben
24. Mai	Prof. Dr. Michael Jaeger (Berlin), Faust Widersprüche. Fausts Konfessionen
14. Juni	Prof. Dr. Wolfgang Holler (Weimar), Goethe in Dresden
01. Nov	Prof. Dr. Reiner Wild (Mannheim), Über politisches Handeln am Hof. Zu ausgewählten Gelegenheitsgedichten Goethes
22. Nov	Prof. Dr. Sandra Richter (Stuttgart), Goethe weltweit. ›Werther‹ und ›Faust‹ als globale Texte
06. Dez	Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal), Mozart auf der Reise nach Prag. Dichtung und Musik: Symbolische Symbiose in Mörikes Novelle

Lesungen

22. März Thea Dorn, ›Die Unglückseligen‹
03. Mai Bruno Preisendörfer, ›Als Deutschland noch nicht Deutschland war‹
06. Juni »Leb nun wohl und gedenke mein«
Zum 200. Todestag von Christiane Vulpius las die Schauspielerin Katharina Giesbertz aus Briefen der Christiane von Goethe.
Katharina Giesbertz verstarb am 15. Januar 2017; den Mitgliedern des Hochstifts wird sie auch durch ihre mehrfachen Auftritte bei Abendveranstaltungen des Hauses in Erinnerung bleiben.
18. Okt Olga Majeau, ›Brosamen für den blauen Vogel. Bettina von Arnim und ihre Nachfahren. Eine europäische Familiengeschichte‹

Liederabende und Konzerte

01. März »Und mit Geistesstärke thu ich Wunder auch«
Marie Seidler (Mezzosopran), Björn Bürger (Bariton) und Hilko Dumno (Klavier) trugen Vertonungen Goethescher Balladen vor.
10. Mai »Take, oh take those lips away«. Shakespeare zum 400. Todestag
Martha Jordan (Mezzosopran), Theodore Browne (Tenor) und Götz Payer (Klavier) spielten Vertonungen von Werken Shakespeares.
17. Sep Goethes ›Faust‹ und seine Komponisten. Szenisches Konzert mit »commedia nova«
Das deutsch-italienische Duo, Gaby Bultmann (Musik) und Daniele Ruzzier (Schauspiel und Tanz), zeigte einen deutsch-italienischen Faust mit viel Gesang und Musik sowie Pantomime, Marionettenspiel und Tanz in der Tradition der Goethezeit.
27. Sep »Dass ich die Nacht von dir geträumet habe. Verlassene – Jünglein – Mägdlein«
Samantha Gaul (Sopran), Johannes Mayer (Tenor) und Pauliina Tukiainen (Klavier) widmeten sich mit Liedern von Rainer Maria Rilke, Erich Fried, Bertolt Brecht u.a. in Vertonungen von Hugo Wolf, Richard Strauss, Kurt Weill u.a. dem Thema Verlassen-Werden.
08. Nov »Mich hat der Herbst betrogen«. Rückert zum 150. Todestag, Reger zum 100. Todestag
Nohad Becker (Mezzosopran), Julian Habermann (Bariton) und Hedayet Djeddikar (Klavier) interpretierten bekannte Vertonungen von Gedichten Friedrich Rückerts, darunter auch Kompositionen Max Regers.

Tagung »Goethe e il romanticismo italiano – Goethe und der italienische Romanticismo«

Vom 6. bis 9. Juni trafen sich 18 Literaturwissenschaftler aus Italien und Deutschland auf einer von Anne Bohnenkamp und Luigi Reitani veranstalteten und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Tagung zu Goethe und dem italienischen Romanticismo in der Villa Vigoni am Comer See. Das von dem aus Frankfurt stammenden Kaufmann und Goethe-Verehrer Heinrich Mylius im Jahr 1829 erworbene und im Stil des Klassizismus hergerichtete Anwesen, an dem heute das »Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea« residiert, war für ein solches Unternehmen ein idealer Ort.

Gegenstand der Tagung waren Goethes aufgeschlossenes Verhältnis zu den literarischen Entwicklungen in Italien nach dem Wiener Kongress und nach der Publikation von Madame de Staëls ›De l'Allemagne‹ auf der einen und die vielfältigen Arten der Wahrnehmung und Rezeption des »romantischen« Goethe durch italienische Autoren auf der anderen Seite. Unter den italienischen Schriftstellern handelte es sich insbesondere um norditalienische Dichter, Kritiker und Übersetzer wie Giovanni Berchet, Ermes Visconti, Alessandro Manzoni und Andrea Maffei, aber auch um den Venezianer Ugo Foscolo und den aus Mittelitalien stammenden Giacomo Leopardi. Die frühen Übersetzungen (meist über die Zwischenstation französischer Übertragungen) und die musikalische Rezeption (bei Arigo Boito und Giuseppe Verdi), die Bedeutung für die Erneuerung von Poetik und Ästhetik und unvermeidlich die Aufnahme des ›Werther‹ wurden ebenso behandelt wie Goethes Stellungnahmen, besonders sein Aufsatz ›Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend‹ und seine so überaus zustimmende, aber auch kritische Würdigung der Werke Manzonis. Der Schwerpunkt der Tagung lag jedoch auf der genaueren – nicht selten auch kontrovers diskutierten – Bestimmung eines adäquaten Romantikbegriffes sowie der genaueren Analyse des Verhältnisses von Goethe zur europäischen Romantik im allgemeinen und ihrer italienischen Ausprägung im besonderen.[5] Diese Fokussierung war auch im Sinne der konzeptionellen Planungen für das Deutsche Romantik-Museum, da die Situierung Goethes im europäischen Kontext es erlaubt, seinen Zusammenhang mit der Romantik in seiner ganzen Vielfalt zu erkennen, und daher auch geeignet ist, die in Deutschland hartnäckige rezeptionsgeschichtliche Polarisierung zwischen Klassik und (deutscher) Romantik zu mildern.

Anne Bohnenkamp

5 Die beiden besonders an der Begriffsbestimmung der Romantik interessierten Vorträge von Hendrik Birus und Stefan Matuschek sind im Aufsatzteil des vorliegenden Jahrbuchs enthalten. Der Vortrag von Gabriella Catalano ist in den Ausstellungskatalog zu Goethes Zeitschriftenprojekt ›Ueber Kunst und Alterthum‹ eingegangen.

Weitere Veranstaltungen

Jahresexkursion. Die Exkursion 2016 führte in die Faust-Stadt Knittlingen. Im dortigen Faust-Museum steht nicht Goethe im Mittelpunkt, sondern eine umfassende Darstellung des Mythos Faust. Besucht wurde an diesem Tag auch das Faust-Archiv in der ehemaligen Lateinschule mit der bekannten Moosmann-Böhme-Sammlung, einer beeindruckenden Zusammenstellung unterschiedlicher Faust-Gestaltungen und Adaptionen, u.a. in Literatur, Musik, Film und Bildender Kunst.

Seminar. Begleitend zur Ausstellung über Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹ stellten Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, Prof. Dr. Wolfgang Bunzel und Dr. Mareike Hennig den teilnehmenden Hochstiftsmitgliedern die weltliterarischen Bezüge, die Publikationsgeschichte und den kunsthistorischen Kontext das Zeitschriftenprojekts vor.

Zwei Frankfurter: Schopenhauer trifft Goethe. Dr. Thomas Regehly von der Schopenhauer-Gesellschaft führte wie schon im Vorjahr ausgehend von Exponaten des Museums zu den lokalen Spuren der beiden Frankfurter. Die Themen waren:
– »Die Phänomene sind die Lehre!« Naturwissenschaft bei Goethe und Schopenhauer
– Frauen – von Christiane Vulpius und Ulrike von Levetzow zu Caroline Jagemann
– Schopenhauer und Marianne von Willemer in Frankfurt
– Indische Fratzen oder indische Weisheit? – Die Anziehungskraft Indiens für Goethe und Schopenhauer
– »Vertauschte Köpfe« – Thomas Mann auf den Spuren Goethes und Schopenhauers
– Lesbarkeiten – Bücher und Bibliotheken versus Anschauung und Selbstdenken.

Kooperationspartner

Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften (ALG, Berlin)
Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI, Bonn)
Deutsch-italienische Vereinigung
Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen
Haus am Dom
Hessische Landeszentrale für politische Bildung
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
hr2 Kultur

Institut für deutsche Sprache und Literatur der Goethe-Universität Frankfurt
Klassik Stiftung Weimar
Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main
Literaturhaus Frankfurt
Literaturland Hessen
Schopenhauer Gesellschaft
Stiftung Polytechnische Gesellschaft

Beatrix Humpert

Museumspädagogik

Das vom Bundesverband Museumspädagogik e.V. geförderte Projekt »MuseobilBOX« wurde von der Abteilung Bildung und Vermittlung in Kooperation mit dem Verein Arche e.V. und dem Amt für multikulturelle Angelegenheiten der Stadt Frankfurt unter dem Thema »Romantisch ist …« gestaltet. Von Juni bis August setzten sich 24 Schüler in mehreren Veranstaltungen kreativ mit ihren Vorstellung von Romantik auseinander. Die dabei entstandenen Boxen bildeten eine kleine Ausstellung, die im Kaminzimmer des Goethe-Hauses am Museumsuferfest (27.–28. August) sowie in den Herbstferien (18.–27. Oktober) zu sehen war. Eine Fortsetzung des Projektes ist in Planung.

Neu wurde im Jahr 2016 das Angebot »Wissen für alle – Von der Enzyklopädie der Aufklärung zum World Wide Web« konzipiert. Der von Cristina Szilly entworfene und gestaltete Verlauf war so erfolgreich, dass es 2017 fortgesetzt wird. Im Goethe-Haus finden seit dem Frühjahr 2016 spezielle Führungen für Geflüchtete statt. Erarbeitet von der Abteilung Bildung und Vermittlung und in Kooperation mit unterschiedlichen Einrichtungen, besteht die Möglichkeit, einen Einblick in das Haus und seine Geschichte zu erhalten, kostenfrei und unabhängig von Sprachkenntnissen. Diese Führungen werden weiter ausgebaut und sollen durch Förderung interessierter Institutionen dauerhaft angeboten werden.

Von Fortgeführt wurde das Projekt »Junges Literaturland Hessen«, bei dem der Hessische Rundfunk mit Unterstützung eines bekannten Autors Schulklassen einen Zugang zu Literatur und die Erkundung eines Literaturmuseums ermöglicht. Im März fand der erste Termin mit der Johann Peter Schäfer-Schule aus Friedberg (Förderzentrung für Blinde und Sehbehinderte) und der Lyrikerin Dominique Macri statt. Auch die von der Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen geförderte »Literarische Entdeckungsreise« sowie die Kooperation mit der Stadt Frankfurt im Rahmen der »LeseEule«, die am 13. November zum Thema »Von Häusern, Menschen und Lebensgewohnheiten« stattfand, wurden fortgesetzt.

Unter den weiteren Angeboten ist zu nennen:

19. März:	Osterrundgang »Vom Eise befreit sind Strom und Bäche …«, konzipiert und geleitet von Silke Weber und Dorothea Wolkenhauer
26. März	SaTOURday: Führung mit der Goethe-Marionette durch die Autographen-Ausstellung durch Joachim Schadendorf
23. Apr	»Nacht der Museen«: Offene Fotowerkstatt im Kaminzimmer des Goethe-Hauses. Der Raum wurde dafür unter dem Motto »Silberschwarzblau« umgestaltet und verwies in seiner Atmosphäre auf das kommende Romantikmuseum. Darüber hinaus fanden Themen- und Kostüm-Führungen, ein Hip Hop-Konzert (Ohne Fronten) und ein mitternächtlicher Poetry Slam (Dead Poets Slam) statt.
25.–26. April	Shakespeares »SommerNachtsTraum« als interaktives Hör.Schau. Spiel mit Sylvia Schopf
22. Mai	Internationaler Museumstag: Offene Werkstatt zum Thema »Die Welt muss romantisiert werden«, geleitet von Cristina Szilly
23. Juli	Ferien-Werkstatt zu »Farbfächer – farbig und rund wie der Farbenkreis«, geleitet von Cristina Szilly
29. Okt	SaTOURday: Kreativ-Angebot zum Thema »Goethe und der Farbenkreis«
18. Nov	Bundesweiter Vorlesetag: Lesung »Als die Goethe-Kinder noch klein waren« von Lars Bürger (Papageno-Theater)
27. Nov	»Weihnachtszeit bei Familie Goethe«, konzipiert und geleitet von Silke Weber und Dorothea Wolkenhauer
29.11.–2.12.	Gastspiel der Fliegenden Volksbühne, 5 Aufführungen von ›Der Zauberlehrling‹ für Grundschulen

Doris Schumacher

Deutsches Romantik-Museum

Das Jahr 2016 stand ganz im Zeichen des Baubeginns, der Mitte des Jahres mit prominenter Besetzung gefeiert wurde. Mit zahlreichen Aktivitäten und Veranstaltungen wurde regional wie überregional für das Deutsche Romantik-Museum geworben.

Zu Jahresbeginn konnte das Museumsprojekt bei zwei Veranstaltungen im Goethe-Haus einem breiteren Publikum vorgestellt werden. Anfang Februar lud das Heinrich von Gagern-Gymnasium Kollegium und Elternvertreter zu einem Jahresempfang in das Hochstift ein. Nach einer Vorstellung durch Prof. Dr. Wolfgang Bunzel boten er und Dr. Doris Schumacher mehrere Romantik-Führungen durch die Gemäldegalerie an. Wenige Tage später veranstaltete das Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt das Jahresauftakttreffen »Öffentlichkeitsarbeit« im Arkadensaal. Kristina Faber erläuterte das Vorhaben, anschließend führten Dr. Mareike Hennig und Dr. Nina Sonntag durch die Gemälde-Galerie, mit besonderem Schwerpunkt auf der Kunst der Romantik. Beide Veranstaltungen stießen auf sehr großes Interesse und ein positives Echo.

Auf Initiative von Prof. Dr. Gerhard Kurz konnte eine Doppel-Patenschaft zugunsten des Deutschen Romantik-Museums vermittelt werden. Bei den Patenexponaten handelt es sich um einen Brief von Carl Gustav Carus an Goethe vom 12. Juni 1827 und ein Rezept von Carus für August Graf Bose aus dem Jahr 1861. Das sehr erfolgreiche Patenschaftsprogramm soll weiter ausgebaut werden: Zahlreiche weitere Objekte stehen zur Verfügung, Interessenten können sich persönlich beraten lassen oder sich in einer Broschüre mit Abbildungen möglicher Patenschaftsobjekte informieren.

Bei der Nacht der Museen am 23. April war die Vorstellung des Deutschen Romantik-Museums Teil des angebotenen Sonderprogramms. Kostümführungen durch die Gemäldegalerie mit Katharina Schaaf alias Bettine Brentano, eine Kreativ-Werkstatt zur Schauerromantik und ein Informationsstand zum Projekt vermittelten den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern das Vorhaben auf unterhaltsame Weise.

Am 13. Juni wurde der Spatenstich für das Deutsche Romantik-Museum feierlich begangen. Zum offiziellen Baustart sprachen die Staatsministerin der Bundesregierung für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters MdB, der hessische Minister für Wissenschaft und Kunst, Boris Rhein MdL, Oberbürgermeister Peter Feldmann, Kulturdezernent Prof. Dr. Felix Semmelroth, der Vorsitzende des Verwaltungsausschusses Carl-L. von Boehm-Bezing und Frank Junker, Geschäftsführer der ABG vor den beteiligten Planern, Firmen sowie Unterstützern und Förderern im Arkadensaal. Der Spatenstich fand im Anschluss auf dem benachbarten Baugelände statt. Medienwirksam griffen die



Abb. 6. Spatenstich für das Deutsche Romantik-Museum (v. l. n. r.: Sandra Paul, Jürgen Fitschen, Peter Feldmann, Boris Rhein, Prof. Monika Grütters, Prof. Dr. Felix Semmelroth Carl-L. von Boehm-Bezing, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Frank Junker, Prof. Christoph Mäckler (Foto: Alexander Paul Englert).

Redner gemeinsam mit Jürgen Fitschen (Deutsche Bank), Sandra Paul (Ernst Max von Grunelius-Stiftung), Prof. Christoph Mäckler (Architekt) und der Direktorin zum Spaten (Abb. 6). Die Medien berichteten bundesweit vom Baustart des Deutschen Romantik-Museums.

Großspender, Romantik-Paten und -Mitglieder sowie ausgewählte Romantik-Freunde des Hauses waren am 11. Oktober eingeladen, sich von der Direktorin und Prof. Bunzel durch die Ausstellung »Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹« führen zu lassen. Im Anschluss berichtete die Direktorin über den aktuellen Projektstand des Deutschen Romantik-Museums. Die Veranstaltungsreihe wird fortgesetzt.

Ein Informationsstand auf der Reisefachmesse »Travelconnexion« in Frankfurt (5. November) bot rund 250 Reisebüros und -unternehmen die Möglichkeit, das Projekt kennenzulernen und sich auch über das Goethe-Haus zu informieren. Der erfolgreiche Verkauf des Romantik-Adventskalenders in der Kantine der Deutschen Bank am 9. November bot ebenfalls Gelegenheit, in zahlreichen Gesprächen über das Deutsche Romantik-Museum zu infor-

mieren. Am 15. November war Prof. Anne Bohnenkamp von der Tourismus + Congress GmbH zum 9. Frankfurter Tourismustag in den Plenarsaal des Römers eingeladen. Mit ihrem Vortrag »Es geht um Sehnsucht. Das Deutsche Romantik-Museum in Frankfurt am Main« präsentierte sie den anwesenden Hoteliers und Reisefachleuten das Vorhaben.

POMP hat passend zur Weihnachtszeit zwei neue Romantik-Editionen ihres Cuvée aus Rheingauer Rieslingsekt und der Apfelsorte Champagner-Reinette aufgelegt und eine Geschenkbox gestaltet.

Anne Bohnenkamp, Kristina Faber

Brentano-Haus Oestrich-Winkel

Die vom Freien Deutschen Hochstift und der Stadt Oestrich-Winkel gebildete Trägergesellschaft begleitet den Sanierungsprozess des Brentano-Hauses fortwährend, kümmert sich um die nötige Öffentlichkeitsarbeit und entwickelt in Zusammenarbeit mit der Verwaltung der Schlösser und Gärten Hessen sowie dem Landesamt für Denkmalpflege Hessen Vorschläge für das Nutzungskonzept. Eine Abstimmungsrunde der Gesellschafter und Geschäftsführer fand am 13. Januar, das Jahrestreffen der Gesellschafter am 29. November statt.

Im Frühjahr begannen die Arbeiten am Verputz der Straßenseite, der noch aus dem 19. Jahrhundert stammt und in weiten Teilen gesichert werden konnte. Nachdem der letzte Farbanstrich an der Außenfassade nach Befund erfolgt sowie das Rankgitter repariert und wieder angebracht worden war, konnte Ende des Jahres das Gerüst auf der Straßenseite wieder abgebaut werden. Parallel erfolgten Reparatur und Rekonstruktion der Fenster und Fensterläden. Das Gebäude hat nun im Äußeren sein ursprüngliches Erscheinungsbild zurückgewonnen (Abb. 7). Damit ist der erste Bauabschnitt, der im Juli 2015 begonnen hat, abgeschlossen. Gleichzeitig setzten die Vorbereitungen für die Restaurierungsarbeiten im Inneren ein. Restauratoren führten (und führen auch 2017 noch) die notwendigen Voruntersuchungen für die anstehenden aufwendigen restauratorischen Arbeiten durch.

Kontinuierlich vorbereitet und besprochen werden die Sanierungsarbeiten von einer Baukommission, der Karl Weber als Direktor der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Stephan Dreier als ausführender Architekt, Dr.-Ing. Verena Jakobi als Oberkonservatorin des Landesamts für Denkmalpflege Hessen, Frank Kirsch und Prof. Dr. Wolfgang Bunzel als Geschäftsführer der Trägergesellschaft sowie Prof. Dr. Gerd Weiß als 1. Vorsitzender des Freundeskreises angehören. Sitzungen der Baukommission fanden am 20. Januar, 2. März, 25. Mai, 17. Juni, 18. Juli, 25. August, 6. Oktober und 4. November statt, zusätzlich gab es am 25. April als externes Treffen eine Besichtigung des Blücher-Museums in Kaub. Beraten werden Gesellschafter und



Abb. 7. Das Brentano-Haus nach der Außensanierung (Foto: privat).

Baukommission durch einen Beirat, dem Dr. Ulrich Adolphs (Vorsitzender), Dr. Andreas Booß, Christina Halwas, Diana Nägler, Hans Sarkowicz M.A., Prof. Dr. Marion Schmaus und Karl Weber angehören.

In seiner Funktion als einer der beiden Geschäftsführer der Trägergesellschaft Brentanohaus gemeinnützige GmbH wohnte Prof. Dr. Wolfgang Bunzel am 22. April der Eröffnung der Gastronomie (Weingut Allendorf) im Brentano-Haus bei, am 18. Juli führte er Dr. Gustav Seibt von der ›Süddeutschen Zeitung‹ durch das Brentano-Haus, und am 15. August gab er Dierk Wolters von der ›Frankfurter Neuen Presse‹ ein Interview zu den Baufortschritten des Brentano-Hauses. Am 11. September boten er, Prof. Dr. Gerd Weiß, Dr. Verena Jakobi, Stefan Dreier und Dipl.-Restauratorin (FH) Carmen Witt-Schnäcker im Rahmen des Tages des offenen Denkmals für interessierte Besucher zahlreiche Führungen im und um das Brentano-Haus an.

Wolfgang Bunzel

Forschung und Erschließung

Editionen und Forschungsprojekte

Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos (Frankfurter Brentano-Ausgabe)

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrich Breuer, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1975 ff.

Zum Jahresende 2016 lagen insgesamt 48 Bände der Ausgabe vor:

1 Gedichte 1784–1801, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek (2007)
2,1 Gedichte 1801–1806, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Michael Grus (2012)
3,1 Gedichte 1816/1817, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug (1999)
3,2 Gedichte 1818/1819, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug und Hartwig Schultz (2001)
3,3 Gedichte 1820–1826, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2002)
5,1 Gedichtbearbeitungen I, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Silke Franziska Weber hrsg. von Sabine Gruber (2011)
5,2 Gedichtbearbeitungen II, Trutz Nachtigal, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber (2009)
6 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
7 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1976)
8 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
9,1 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
9,2 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
9,3 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1978)
10 Romanzen vom Rosenkranz, Text und Lesarten, unter Mitarbeit von Michael Grus und Hartwig Schultz hrsg. von Clemens Rauschenberg (1994)

11,1 Romanzen vom Rosenkranz, Lesarten, Entstehung und Überlieferung, hrsg. von Dietmar Pravida (2006)

11,2 Romanzen vom Rosenkranz, Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida (2008)

12 Dramen I, Text, hrsg. von Hartwig Schultz (1982)

13,1 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Text, unter Mitarbeit von Michael Grus und Simone Leidinger hrsg. von Christian Sinn (2010)

13,2 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Text, hrsg. von Christina Sauer (2013)

13,3 Dramen II,3, Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Text, unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2007)

14 Dramen III, Die Gründung Prags, Text, hrsg. von Gerhard Mayer und Walter Schmitz (1980)

15,2 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Christian Sinn (2011)

15,3 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Cornelia Ilbrig und Christina Sauer hrsg. von Jutta Heinz (2014)

15,4 Dramen II,3, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2008)

16 Prosa I, Godwi, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Werner Bellmann (1978)

17 Prosa II, Die Mährchen vom Rhein, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Brigitte Schillbach (1983)

18,3 Prosa III,2, Italienische Märchen II, Text, hrsg. von Ulrike Landfester (2014)

19 Prosa IV, Erzählungen, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Gerhard Kluge (1987)

21,1 Prosa VI,1, Satiren und Kleine Prosa, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (2013)

22,1 Religiöse Werke I,1, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Text, hrsg. von Renate Moering (1985)

22,2 Religiöse Werke I,2, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering (1990)

23,1 Religiöse Werke II,1, Leben Mariä, Text, hrsg. von Johannes Barth (2016)

24,1 Religiöse Werke III,1, Lehrjahre Jesu, Teil I, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1983)

24,2 Religiöse Werke III,2, Lehrjahre Jesu, Teil II, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1985)

26 Religiöse Werke V,1, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Text, hrsg. von Bernhard Gajek (1980)
27,2 Religiöse Werke V,2, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer (1995)
28,1 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Text, hrsg. von Jürg Mathes (1981)
28,2 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jürg Mathes (1982)
29 Briefe I (1792–1802), nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1988)
30 Briefe II (Clemens Brentanos Frühlingskranz), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1990)
31 Briefe III (1803–1807), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1991)
32 Briefe IV (1808–1812), hrsg. von Sabine Oehring (1996)
33 Briefe V (1813–1818), hrsg. von Sabine Oehring (2000)
34 Briefe VI (1819–1823), hrsg. von Sabine Oehring (2005)
35 Briefe VII (1824–1829), hrsg. von Sabine Oehring (2012)
36 Briefe VIII (1830–1835), hrsg. von Sabine Oehring (2015)
37,1 Briefe IX (1836–1839), hrsg. von Sabine Oehring (2016)
38,1 Erläuterung zu den Briefen 1792–1802, hrsg. von Ulrike Landfester (2003)
38,3 Erläuterungen zu den Briefen 1803–1807, hrsg. von Lieselotte Kinskofer (2004)

Die mit Band 23,1 nunmehr in einer zuverlässigen wissenschaftlichen Edition vorliegende Biographie der Jungfrau Maria komplettiert die Trilogie über das Leben Jesu, die Clemens Brentano nach den Visionen der Dülmener Nonne Anna Katharina Emmerick gestaltet hat. Auch dieser Werkteil hat eine beachtliche Wirkung entfaltet und führte beispielsweise zur Entdeckung und bis heute andauernden Verehrung des angeblichen Wohn- und Sterbehauses Marias bei Ephesus. Bislang war das ›Leben Mariä‹ allerdings nur in der 1852 postum erschienenen Ausgabe bekannt, die von Brentanos Bruder Christian und dessen Frau Emilie bearbeitet worden war. Die Frankfurter Brentano-Ausgabe gibt den Text erstmals nach der vom Autor als Druckvorlage vorgesehenen und von ihm korrigierten Abschrift seiner Mitarbeiterin Anna Barbara Sendtner wieder, die zumal bei einigen im 19. Jahrhundert als theologisch heikel betrachteten Passagen teilweise erheblich von der Druckfassung abweicht.

Band 37,1 umfasst die Briefe Clemens Brentanos aus den Jahren 1836 bis 1839. Auch für diese späte Lebensphase ist die intensive Beziehung zur Basler Malerin Emilie Linder von großer Bedeutung für den Autor. Brentano lebt in

München und verkehrt u.a. in den dortigen Künstlerkreisen; so hat er beispielsweise Umgang mit Ludwig Schwanthaler, Wilhelm von Kaulbach, Franz Graf von Pocci u.a. Zugleich setzt er sein karitatives Engagement fort. Endlich gibt er dem seit langem währenden Drängen des Freundes Johann Friedrich Böhmer nach und findet sich dazu bereit, das Märchen von ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ in überarbeiteter Fassung zu veröffentlichen. Mit großem Einsatz widmet er sich der bildkünstlerischen Ausstattung des Textes und sorgt dafür, dass 1838 schließlich das längste Märchen deutscher Sprache im Druck erscheint. Detailreich dokumentieren die Briefe den Entstehungsprozess dieses Bilder-Buches für Kinder und Erwachsene.

Konferenzen der Hauptherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe fanden am 14. März und am 28. November statt. Auf dem Herbsttreffen erklärte Prof. Dr. Hartwig Schultz seinen Rückzug aus diesem Gremium, dem er als Leiter der Redaktion 33 Jahre lang angehört hatte. Prof. Dr. Anne Bohnenkamp als Projektleiterin würdigte bei dieser Gelegenheit seine Verdienste für die Romantik- und Brentano-Forschung und dankt ihm nachdrücklich für seine engagierte Tätigkeit im Hauptherausgeberkollegium.

Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe:

Hauptherausgeber:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (zugleich Projektleiterin, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrich Breuer (Mainz), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Prof. Dr. Hartwig Schultz (Steinbach), Prof. Dr. Christof Wingertszahn (Düsseldorf)

Mitarbeiter der Brentano-Redaktion:

Redaktionsleiter: Prof. Dr. Wolfgang Bunzel
Redakteure: Dr. Michael Grus, Dr. Cornelia Ilbrig, Dr. Holger Schwinn
wissenschaftliche Hilfskräfte: Stefanie Konzelmann M.A., Silke Weber M.A. (bis 30. November)
studentische Hilfskräfte: Irmgard Kroll M.A. (bis 30. November), Celina Müller-Probst
Praktikanten: Philipp Jakob (8. Februar bis 15. April), Kathrin Zander (18. April bis 17. Juni), Juljana Battenberg (27. Juli bis 19. August)

Bandherausgeber:

PD Dr. Johannes Barth (Wuppertal), Prof. Dr. Ulrich Breuer (Mainz), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), PD Dr. Daniel Cuonz (St. Gallen), Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München), Dr. Sabine Gruber (Tübingen/Leipzig), Dr. Michael Grus (Wiesbaden), PD Dr. Jutta Heinz (Notzingen/Jena), Prof. Dr. Steffen Höhne (Weimar), Dr. Cornelia Ilbrig (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Dr. Judith Michelmann (St. Gallen), Dr. Renate Moering (Wiesbaden), Dr. Sabine Oehring (Aachen), Prof. Dr. Marianne Sammer (St. Pölten), Dr. Armin Schlechter (Speyer/Koblenz) und Dr. Holger Schwinn (Offenbach).

Wolfgang Bunzel

Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals

Von der auf 42 Bände angelegten Kritischen Werkausgabe Hugo von Hofmannsthals im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, mit deren editorischer Bearbeitung Anfang der 70er Jahre begonnen wurde, liegen Ende 2016 40 Bände vor.

I Gedichte 1, hrsg. von Eugene Weber (1984)
II Gedichte 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber † (1988)
III Dramen 1 (Kleine Dramen), hrsg. von Götz-Eberhard Hübner, Christoph Michel und Klaus-Gerhard Pott (1982)
IV Dramen 2 (Das gerettete Venedig), hrsg. von Michael Müller (1984)
V Dramen 3 (Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin), hrsg. von Manfred Hoppe † (1992)
VI Dramen 4 (Das Bergwerk zu Falun / Semiramis / Die beiden Götter), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1995)
VII Dramen 5 (Alkestis / Elektra), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (1997)
VIII Dramen 6 (Ödipus und die Sphinx / König Ödipus), hrsg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp (1983)
IX Dramen 7 (Jedermann), hrsg. von Heinz Rölleke (1990)
X Dramen 8 (Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater), hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz (1977)
XI Dramen 9 (Florindos Werk / Cristinas Heimreise), hrsg. von Mathias Mayer (1992)

XII Dramen 10 (Der Schwierige), hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier (1993)
XIII Dramen 11 (Der Unbestechliche), hrsg. von Roland Haltmeier (1986)
XIV Dramen 12 (Timon der Redner), hrsg. von Jürgen Fackert (1975)
XV Dramen 13 (Das Leben ein Traum / Dame Kobold), hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller (1989)
XVI/I Dramen 14/1 (Der Turm: 1. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann (1990)
XVI/II Dramen 14/2 (Der Turm: 2. und 3. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert (2000)
XVII Dramen 15 (Die Heirat wider Willen / Die Lästigen / Vorspiel für ein Puppentheater u.a.), hrsg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert (2006)
XVIII Dramen 16 (Fragmente aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Ellen Ritter (1987)
XIX Dramen 17 (Fragmente aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Ellen Ritter (1994)
XX Dramen 18 (Silvia im »Stern«), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1987)
XXI Dramen 19 (Lustspiele aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Mathias Mayer (1993)
XXII Dramen 20 (Lustspiele aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Mathias Mayer (1994)
XXIII Operndichtungen 1 (Der Rosenkavalier), hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh (1986)
XXIV Operndichtungen 2 (Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen), hrsg. von Manfred Hoppe (1985)
XXV/I Operndichtungen 3/1 (Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1998)
XXV/II Operndichtungen 3/2 (Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne), hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (2001)
XXVI Operndichtungen 4 (Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1976)
XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel (2006)
XXVIII Erzählungen 1, hrsg. von Ellen Ritter (1975)
XXIX Erzählungen 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Ellen Ritter (1978)
XXX Roman / Biographie (Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria; aus dem Nachlaß), hrsg. von Manfred Pape (1982)
XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. von Ellen Ritter (1991)

XXXII Reden und Aufsätze 1 (1890–1902), hrsg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth (2015)
XXXIII Reden und Aufsätze 2 (1901–1909), hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (2009)
XXXIV Reden und Aufsätze 3 (1910–1919), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel (2011)
XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, hrsg. von Ellen Ritter † (2015)
XXXVIII Aufzeichnungen (Text), hrsg. von Rudolf Hirsch † und Ellen Ritter † in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth (2013)
XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), hrsg. von Rudolf Hirsch † und Ellen Ritter † in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth (2013)
XL Bibliothek, hrsg. von Ellen Ritter † in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann (2011)

In redaktioneller Bearbeitung befindet sich:

XXXVI Herausgebertätigkeit, hrsg. von Donata Miehe, Catherine Schland, Ellen Ritter † und Katja Kaluga

In der Folge soll die Ausgabe mit Band XXXV Reden und Aufsätze 4 (1920–1929) vollständig abgeschlossen werden.

Die Weiterführung der bis 2008 von der DFG geförderten Ausgabe ermöglicht seit 2009 das Freie Deutsche Hochstift aus eigenen Mitteln gemeinsam mit dem Deutschen Literaturfonds e.V. (Darmstadt) und der S. Fischer Stiftung (Berlin). Weitere Mittel zur Überbrückung von Finanzierungslücken bei der Betreuung der Drucklegung stellten für Band XXXVI die Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung, Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Prof. Dr. Rolf Krebs und Friedrich von Metzler zur Verfügung. Ihnen und den Förderern der bereits erschienenen Bände sei hiermit herzlich gedankt.

Als Mitwirkende an der Ausgabe sind zu nennen:

Hauptherausgeber:

Dr. Rudolf Hirsch (†), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Edward Reichel (Berlin), Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal; zugleich Projektleiter)

Redaktion:

Dr. Katja Kaluga, Melanie Blaschko M.A. (wissenschaftliche Hilfskraft, bis 31. Oktober), Charlotte Köhler M.A. (wissenschaftliche Hilfskraft, vom 1. November bis 31. Dezember)

Nebenamtliche Mitarbeiter (Editoren):

Dr. Donata Miehe (Berlin), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Dr. Jutta Rißmann (Solingen), Catherine Schlaud (Frankfurt am Main)

Heinz Rölleke

Historisch-kritische ›Faust‹-Edition (in Kooperation mit der Universität Würzburg und der Klassik Stiftung Weimar)

Im Februar 2016 wurde eine erste Beta-Version der Faust-Edition für die Öffentlichkeit freigeschaltet.[6] Seither wird kontinuierlich an ihrer Verbesserung gearbeitet. Die informationstechnische Betreuung erfolgt durch Thorsten Vitt von der Universität Würzburg. Im Lauf des Jahres wurde die dritte Beta-Version vorbereitet. Zum Konzept der Hybrid-Edition gehören auch ein gedruckter Faksimile-Band der Gesamthandschrift von Faust II mit Transkription sowie ein gedruckter Band mit dem konstituierten Text von Faust I und Faust II. Außerdem ist ein Band mit Studien und Berichten zur Edition geplant.

Anne Bohnenkamp

Lehre und Vorträge

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp nahm auf Einladung der University of Cambridge vom 7.–9. Januar an einer internationalen und interdisziplinären Tagung zum Thema »Digital Editing Now« teil, wo sie die Faust-Edition vorstellte. Weitere Präsentationen zur Faust-Edition bot sie am 9. März auf Einladung der Frankfurter Alumni der Studienstiftung des deutschen Volkes im Haus am Dom, bei einer Tagung zum Thema »Digitalität in den Geisteswissenschaften« in der Villa Vigoni (27.–29. Mai) und am 15. Juli auf Einladung der Universität Erlangen. Bei der Goethe-Gesellschaft Aachen sprach sie zum Thema »Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Blicke in Goethes Faust-Labor«. Auf Einladung des Franz-Nabl-Instituts hielt sie auf der Tagung zum Thema »Litera-

6 beta.faustedition.net/.

tur und Archiv (1): »Werkstatt des Dichters: Imaginationsräume literarischer Produktion« (21. bis 23. April, Literaturhaus Graz) einen Vortrag zum Thema »Warum interessiert uns die Werkstatt? Begründungsfiguren im Überblick«. Anfang Juni leitet sie zusammen mit Prof. Dr. Luigi Reitani die Tagung zum Thema »Goethe und der italienische Romanticismo« (siehe oben, S. 321), wo sie zum Deutschen Romantik-Museum und zur Faust-Edition berichtete. Vom 22. bis 24. September besuchte sie die Tagung »Faust-Sammlungen. Genealogien – Medien – Musealität« des Forschungsverbunds Marbach-Weimar-Wolfenbüttel in Weimar. Bei einem Workshop des Graduiertenkollegs »Modell Romantik« (Universität Jena) zum Themas »Romantik in der Praxis« (4.–5. Oktober, Jena) referierte sie zum Projektstand des Romantik-Museums. Auf der Tagung des Klassikzentrums Weimar »Der ›andere‹ Klassiker: Johann Gottfried Herder und die Weimarer Konstellation um 1800« vom 13. bis 15. Oktober moderierte sie die Eröffnungsvorträge. Auf der Tagung des Zentrums für Literaturforschung Berlin zum Thema »Goethes Zeitkonzepte« (11.–12. November) hielt sie einen Vortrag »Zeit und Geld in Goethes ›Faust‹«. Am 24. November sprach sie auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Halle zum Thema »Den leidenschaftlichen Zwiespalt zwischen Classikern und Romantikern endlich versöhnen? Goethes Brief an Carl Iken und das Projekt eines Deutschen Romantik-Museums in Frankfurt am Main«.

Auf Einladung von Staatsministerin Prof. Monika Grütters nahm die Direktorin am 2. November in Berlin an einem Empfang der Bundesregierung sowie an einer Gesprächsrunde mit Bundeskanzlerin Dr. Angela Merkel teil. Sie besuchte im Mai das Jahrestreffen der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft in Gera, wo sie die Arbeit des Hochstifts mit besonderem Schwerpunkt auf aktuellen Projekten zur Gewinnung von (wissenschaftlichem) Nachwuchs für Themen der Goethe-Philologie vorstellte. Bei der Mitgliederversammlung der Internationalen Novalis-Gesellschaft (Schloß Oberwiederstedt) wurde sie im Mai in das Präsidium gewählt. Am 28. Juli war sie an der Sitzung der Projektkommission der Göttinger Akademie der Wissenschaften beteiligt, am 24. Oktober an der konstituierenden Sitzung der interakademischen Kommission für das Akademienprojekt »Propyläen. Forschungsplattform zu Goethes Biographica« in der SAW in Leipzig, wo sie zur stellvertretenden Vorsitzenden gewählt wurde. Gegenstand ihres Hauptseminars im Sommersemester 2016 an der Goethe-Universität Frankfurt war »Goethes ›Faust‹: Entstehung und Edition«. Zusammen mit Prof. Dr. Wolfgang Bunzel leitete sie ein Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden.

Dr. Joachim Seng als Leiter der Bibliothek nahm im Oktober an einem Treffen im Royal Netherlands Institute in Rom (KNIR) teil, das auf das im letzten Jahr erwähnte Projekt ›Horizon2020‹ zurückging,[7] mit dem literarische Mu-

7 Vgl. Jahrb. FDH 2016, S. 412 f.

seen und Dichterhäuser in Europa ein gemeinsames, EU-finanziertes Programm initiieren wollten, das die besondere Rolle der Literatur und besonders der europäischen Literaturmuseen für das gemeinsame kulturelle Erbe in Europa unter die Lupe nehmen sollte. Das Projekt wurde von der Europäischen Kommission leider nicht ausgewählt, doch einige Teilnehmer, federführend Prof. Nicola Watson (Open University) und Prof. Dr. Harald Hendrix (Director des KNIR Rome, University of Utrecht), versammelten in Rom interessierte Institutionen und Museen, um ein neues Projekt auf den Weg zu bringen, das den Kurztitel ERA (European Romanticisms in Association) trägt. Neben dem Freien Deutschen Hochstift saßen Vertreter europäischer Universitäten und Dichterhäuser mit am Tisch, deren Wunsch es ist, die europäischen Forschungszentren und Dichtermuseen zur Epoche der Romantik besser zu vernetzen und eine virtuelle Plattform zu schaffen, auf der auch eine Ausstellung gezeigt werden könnte. Teilnehmer wie Prof. Caroline Bertonèche (Université-Grenoble-Alpes), Prof. Lilla-Maria Crisafulli (University of Bologna), Dr. Gabriella Gulyàs, (International Council of Literary Museums, Petöfi Museum, Budapest) sowie Prof. Robert W. Rix (University of Copenhagen) und Prof. Catriona Seth (All Souls, Oxford University) präsentierten bereits bestehende Projekte, die sie gemeinsam mit Institutionen wie der ›British Society for Eighteenth-Century Studies‹ (BSECS), der ›British Association for Romantic Studies‹ (BARS), der ›Nordic Association of Romantic Studies‹ (NARS, die auch das Jahrbuch ›Romantik: Journal for the Study of Romanticisms‹ herausgibt), der ›Société Française d'Études du Dix-Huitième Siècle‹ (SFEDS) oder dem an der Universität Bologna angesiedelten ›Inter-University Centre for the Study of Romanticism‹ (CISR) durchführen. Die Präsentation des Deutschen Romantik Museums stieß in dieser internationalen Runde auf großes Interesse. Am Ende des Treffens wurde ein Leitbild verabschiedet, in dem festgehalten wurde, dass ERA ein interdisziplinäres Forum bieten will, das den produktiven Dialog über die unterschiedlichen Ausformungen der Romantik in Europa erleichtern soll. Es soll eine gesamteuropäische Vereinigung sein, die Forscher, Vereine, Institute, Bibliotheken und Museen zu Tagungen, Veranstaltungen und Events, aber auch in virtuellen Räumen zusammenbringt. Für die ersten fünf Jahre wurden verschiedene Projekte ins Auge gefasst; für 2017 etwa eine Konferenz »Reputations, Legacies, Futures. Jane Austen, Germaine de Staël, and their Contemporaries« im ›Jane Austen's House Museum‹ in Chawton (organisiert in Kooperation mit der Open University, den Universitäten Oxford und Southampton sowie mit Unterstützung der ›Société d'Étude du Romantisme Anglais‹) und für 2018 eine Tagung zu »Frankenstein and European Gothic« (in Kooperation mit den Universitäten Bologna und Oxford und der International Gothic Association). – Für das Freie Deutsche Hochstift könnte das Netzwerk ERA in vielfältiger Weise von Nutzen sein, für die Zeit nach der Eröffnung des Deutschen Romantik Museums vor allem auch für

Kooperationen bei Ausstellungen zur europäischen Romantik und bei der Zusammenarbeit und Organisation von internationalen wissenschaftlichen Konferenzen. Auch an dem geplanten Online-Projekt mit dem Titel RÊVE (›Romantic Europe: The Virtual Exhibition‹) ist eine Kooperation mit dem Hochstift erwünscht. Gedacht ist an eine virtuelle Ausstellung, in der mit Kurztexten, Bildern, Vid- oder Podcasts, etwa 100 Exponate der beteiligten Organisationen zum Thema Europäische Romantik präsentiert werden sollen.

Außerdem nahm Dr. Joachim Seng an zwei Tagungen des Forschungsverbundes Marbach – Weimar – Wolfenbüttel teil. Die erste stellte unter dem Titel ›Bibliotheken in der Bibliothek: Sammlungen erschließen – rekonstruieren – visualisieren‹ verschiedene Forschungsprojekte zur Erschließung von Dichter- und Gelehrenbibliotheken vor. Von besonderem Interesse waren dabei die Ausführungen zur Neuerschließung der Goetheschen Bibliotheken in Weimar. Die zweite Tagung des Forschungsverbundes in Weimar stand unter dem Thema ›Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren‹. Diesmal moderierte der Bibliotheksleiter die Sektion ›Belege: Konventionen gelehrten Schreibens‹, in der es um Herders Bibliothek und andere Gelehrtenbibliotheken in Wolfenbüttel und Berlin ging. Für den Plan, die Bibliothek von Goethes Vater eines Tages digital für die Forschung zugänglich zu machen, konnten auf beiden Tagungen viele Anregungen gewonnen und Verbindungen geknüpft werden.

Auf Einladung der Goethe-Gesellschaften in Ulm und Bonn sprach der Bibliotheksleiter im Jahr 2016 über den persischen Dichter Hafis und Goethe als Brückenbauer zwischen Orient und Okzident.

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel hielt auch im Jahr 2016 wieder zahlreiche Vorträge, so am 2. März vor der Historisch-archäologischen Gesellschaft – in den Räumen des Historischen Museums – und am 4. November vor dem Geschichtsverein Karben über »Die Familie Brentano an Rhein und Main«, am 4. März im Rödelheimer PetriHaus und am 17. Juni vor der Goethe-Gesellschaft Köln über »Die Brentanos und Goethe«, am 10. März im Kurhaus Wiesbaden vor Mitgliedern des Rotary-Clubs Wiesbaden-Kochbrunnen über »Das Deutsche Romantik-Museum und das Brentano-Haus – Blicke in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« und am 19. Mai im Rahmen der 7. Goethe-Ringvorlesung der Universität Frankfurt über Clemens Brentanos Märchenzyklen.

Auf der vom Moses Mendelssohn Zentrum, dem Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg, der Klassik Stiftung Weimar und der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar ausgerichteten Konferenz »Goethe in der deutsch-jüdischen Kulturgeschichte« (7. bis 10. März 2016) sprach er im Goethe-Nationalmuseum über »Goethe, Bettine Brentano und die Frankfurter Juden«, auf der Tagung »Lyrik zwischen Vers und Prosa. Einheit der Darstellung versus Vielfalt der Formen (18./19. Jahrhundert)« (28. bis 30. April 2016) der Univer-

sität Basel fungierte er als Keynote-Speaker zum Thema »Das Prosagedicht. Zur Genese und Funktionslogik einer Gattung der literarischen Moderne« und auf dem Symposion »Goethe und der italienische Romanticismo « (6. bis 9. Juni in der Villa Vigoni) referierte er über »Goethes Aufsatz ›Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend‹ (1820) – revisited«. Außerdem konzipierte und moderierte er das 3. Koblenzer Brentano-Kolloquium, das vom 20. bis zum 22. Mai stattfand und sich diesmal um »Scherz – Spott – Ironie. Formen der Satire in der Romantik« drehte. Während er selbst einen Vortrag über »Achim von Arnims und Clemens Brentanos ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ (1810) als dialogische Satire« hielt, sprach Dr. Cornelia Ilbrig über »Clemens Brentanos Abhandlung ›Der Philister vor, in und nach der Geschichte‹ (1811) zwischen übermütigem Sprachwitz und polarisierendem Ulk«. Außerdem nahm der Leiter der Brentano-Abteilung auf Einladung des Jenaer Graduiertenkollegs »Modell Romantik« am Workshop »Romantik in der Praxis« (4./5. Oktober) teil und stellte am 16. November – gemeinsam mit den Mitherausgebern Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, Dr. Evelyn Brockhoff und Dr. Bernd Heidenreich – das auf eine Tagung zurückgehende Buch »Die Brentanos – eine romantische Familie?« in der Brentano-Scheune in Oestrich-Winkel vor.

An der Goethe-Universität Frankfurt a.M. hielt Prof. Dr. Bunzel im Wintersemester 2015/16 eine Vorlesung »Topographien der Moderne: Berlin – München – Wien«, im Sommersemester 2016 ein Seminar zum »Romantischen Antikapitalismus« und im Wintersemester 2016/17 ein Seminar zum Thema »Loreley – Genese eines Mythos«.

Dr. Gerrit Brüning hielt an der Goethe-Universität Seminare zum Thema »Textgeschichten der Moderne« im Wintersemester 2015/16 und im Sommersemester zum Thema »Gedicht und Ensemble: Wie liest man Goethes Lyrik?«. Im Sommer nahm er an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt an einer XML-TEI-Fortbildung teil.

Dr. Cornelia Ilbrig hat im Wintersemester 2015/16 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main ein Proseminar über »Heinrich Heine und die Romantik« und an der Universität Paderborn ein Hauptseminar über »Autorschaftskonzeptionen der Umbruchszeit 1815 bis 1848: Clemens Brentano, Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Ferdinand Freiligrath«, im Sommersemester 2016 an der Universität Paderborn ein Hauptseminar »E.T.A. Hoffmann: Märchen« sowie im Wintersemester 2016/17 an der Universität Paderborn ein Hauptseminar über »Gotthold Ephraim Lessing: Dramatiker, Literaturkritiker, Religionsphilosoph« und an der Goethe-Universität Frankfurt am Main gemeinsam mit Dr. Claudia Bamberg (Marburg) ein Proseminar »Wie stellt man Literatur aus? Am Beispiel einer Ausstellung zu dem Romantiker August Wilhelm Schlegel« abgehalten. Auf dem 3. Koblenzer Brentano-Kolloquium (20. bis 22. Mai 2016) hielt sie einen Vortrag über »Exzesse in der

romantischen Satire: Übermütiger Sprachwitz und polarisierende Ausgrenzung in Clemens Brentanos Abhandlung ›Der Philister vor, in und nach der Geschichte‹«.

Dr. Dietmar Pravida sprach auf der Tagung »Goethe und der italienische Romanticismo« zum Thema »Traditionsverhalten in Goethes ›Lehrjahren‹ und in Manzonis ›Promessi Sposi‹ im Verhältnis zum antiken Roman und zur europäischen Romangeschichte«.

Dr. Holger Schwinn präsentierte am 26. Januar 2016 in der Mendelssohn-Remise (Berlin) das von ihm herausgegebene Buntbuch ›Achim von Arnim auf Wiepersdorf‹, nahm am 11. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft (2. bis 4. September) in Düsseldorf teil.

Publikationen

Publikationen des Freien Deutschen Hochstifts

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2016, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Göttingen: Wallstein. (445 S., mit den Vorträgen eines Göttinger Symposiums zu Ehren von Albrecht Schöne von Heinrich Detering, Thomas Kaufmann, Hans-Jürgen Schrader und Anne Bohnenkamp sowie Aufsätzen von Norman Ächtler, Hans Dierkes, Jakob Koeman, Petra Maisak, Ursula Regener, Heinz Rölleke)

Goethes Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹. Von den »Rhein- und Mayn-Gegenden« zur Weltliteratur, hrsg. von Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp und Wolfgang Bunzel, Göttingen: Göttinger Verlag der Kunst. (134 S., mit Beiträgen von Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Wolfgang Bunzel, Mareike Hennig und Gabriella Catalano)

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 23,1: Religiöse Werke II,1: Leben Mariä. Text, hrsg. von Johannes Barth. [Redaktion: Michael Grus.] Stuttgart: Kohlhammer.

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 37,1: Briefe IX (1836–1839), hrsg. von Sabine Oehring. [Redaktion: Silke Franziska Weber.] Stuttgart: Kohlhammer.

Weitere Veröffentlichungen (Auswahl)

Die Brentanos – eine romantische Familie?, hrsg. von Bernd Heidenreich, Evelyn Brockhoff, Anne Bohnenkamp-Renken und Wolfgang Bunzel, Frankfurt am Main: Henrich Editionen. (453 S., mit Beiträgen u.a. von Wolfgang Bunzel, Michael Grus, Cornelia Ilbrig, Holger Schwinn)

Gerrit Brüning, Fraktur oder Antiqua? Typographie und Zeichentreue als editorisches Problem, in: Typographie & Literatur, hrsg. von Rainer Falk und Thomas Rahn, Frankfurt am Main (= Text. Kritische Beiträge, Sonderheft), S. 335–348.

Wolfgang Bunzel, »Höllensohn« oder gescheiterter »Weltumwälzer«? Clemens Brentanos und Bettine von Arnims Reaktionen auf Napoleon, in: Napoleon und die Romantik – Impulse und Wirkungen, hrsg. vom Magistrat der Brüder-Grimm-Stadt Hanau, Fachbereich Kultur, Stadtidentität und Internationale Beziehungen / Städtische Museen Hanau, Hanau: Historische Kommission für Hessen (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 83), S. 101–120.

Wolfgang Bunzel, Kassel – ein Zentrum der Romantik? In: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 66 (2016), S. 85–96.

Wolfgang Bunzel, Das Gruppenporträt als Nekrolog. August Wilhelm Schlegels und Ludwig Tiecks Musen-Almanach für das Jahr 1802 – Entstehung, Kontext, publizistisches Profil, in: August Wilhelm Schlegel im Dialog. Epistolarität und Interkulturalität, hrsg. von Jochen Strobel, Paderborn (= Schlegel-Studien 11), S. 119–138.

Wolfgang Bunzel, Positionierung ex post. Ludwig Tiecks »Novelle« ›Der junge Tischlermeister‹ (1836) in feldtheoretischer Perspektive, in: Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektiven auf eine Gattung, hrsg. von Elisabeth Böhm und Katrin Dennerlein, Berlin und Boston: de Gruyter (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 144), S. 145–163.

Mareike Hennig, [Katalogtexte:] Philipp Otto Runge: Zwei Weizenähren; Moritz von Schwind: Die Nacht; Ludwig Emil Grimm: Studie eines sinnenden Mädchens, in: Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Andreas Stolzenburg und Peter Prange, München, S. 142–143, 168–169, 170–171.

Konrad Heumann, Artikel »Der Schüler«, »Die Wege und die Begegnungen«, »Der Zeichendeuter« und »Nachlass/Editionen/Institutionen«, in: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 265–266, S. 285–287, 303–305 und 401–406.

Cornelia Ilbrig, Projektbericht zum partizipativen Ausstellungsprojekt »Dinge und Sprache im Alltag« , in: Standbein/Spielbein. Museumspädagogik aktuell, Nr. 106, Dezember, S. 37–39.

Katja Kaluga, Einträge »Architektur« und »Aufzeichnungen/Autobiographisches«, in: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 11 f. und S. 379–382.

Katja Kaluga (gemeinsam mit Katharina J. Schneider), Die Legende vom »Fuchs-Schlössl«. Zur Geschichte von Hofmannsthals Haus in Rodaun, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 24 (2016), S. 153–167.

Holger Schwinn, Achim von Arnim auf Wiepersdorf, Frankfurt an der Oder: Kleist-Museum. (= Frankfurter Buntbücher 58).

Holger Schwinn, Dichtung und Alltag. Ludwig Achim von Arnims Wiepersdorfer Jahre (1814–1831) , in: Die alltägliche Romantik. Gewöhnliches und Phantastisches, Lebenswelt und Kunst, hrsg. von Walter Pape unter Mitarbeit von Roswitha Burwick, Berlin und Boston: de Gruyter (= Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft 11), S. 107–122.

Holger Schwinn, Georg Brentano, in: Frankfurter Personenlexikon (Onlineausgabe), http://frankfurter-personenlexikon.de/node/2662 (Juni 2016).

Holger Schwinn, Achim von Arnim, in: Frankfurter Personenlexikon (Onlineausgabe), http://frankfurter-personenlexikon.de/node/9251 (Dezember 2016).

Joachim Seng, Artikel »Andreas«, in: Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 299–303.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

Johan Christian Clausen Dahl, ›Der Vesuv, gesehen vom Posillip‹

Am 30. November gelang dem Hochstift der Erwerb der Ölskizze ›Der Vesuv, gesehen vom Posillip‹ des deutsch-norwegischen Romantikers Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) auf der Versteigerung der Villa Grisebach in Berlin (Abb. 8).[8] Der Ankauf wurde von der Ernst von Siemens-Kunststiftung, der Kulturstiftung der Länder und der Hessischen Kulturstiftung finanziert.

In der kleinen, doch hochwertigen Sammlung romantischer Landschaftsmalerei des Freien Deutschen Hochstiftes schließt Dahls Werk eine Lücke. Mit ihrem Schwerpunkt auf der Dresdener Malerei machte die Sammlung bislang vor allem die Verbindung von Caspar David Friedrich und Carl Gustav Carus, von denen drei bzw. sieben Gemälde vorhanden sind, sichtbar. Eine herausragende Ölskizze Carl Blechens reihte sich in diesen Kontext auf den ersten Blick nur schwer ein. Damit fehlte eine breitere Darstellung romantischer Gestaltungsweisen der Landschaft, überdies beschränkte sich die Sammlung auf deutsche Künstler. Mit Friedrich, der in Kopenhagen studierte, liegt es nahe, den Blick nach Norden zu richten. Der in Norwegen geborene Dahl eignete sich für diese Horizonterweiterung besonders, da er als einer der wichtigsten Vertreter romantischer Malerei im Museumsbestand bislang fehlte und da gerade er der Landschaftsmalerei eine ganz eigene Komponente beigab. Im Laufe seines Lebens unternahm Dahl neben der üblichen Fahrt nach Italien fünf Reisen nach Norwegen und hielt die vertraute Landschaft in zahlreichen Werken fest. Zudem fügt sich genau diese Ölskizze des Vesuv passgenau in unsere Sammlung, bringt die vorhandenen Werke schlüssig zusammen und erweitert die Sammlung in einen europäischen Kontext.

Dahls kleines Werk ist 1847 in Öl auf Karton entstanden und nur 7 × 11,3 cm groß. Es zeigt in kleinem Format eines der typischen Motive italienreisender Künstler im 19. Jahrhundert: den Blick über die Bucht des Posillippo auf den rauchenden Vesuv. So zügig und spontan Duktus und Technik anmuten und so beiläufig der Bildträger (eine Einladungskarte der botanischen Gesellschaft) zunächst scheint, so genau und überlegt ist die Ausführung. In einem fein ausbalancierten Verhältnis von Weite und Verdichtung bindet Dahl zahlreiche Einzelheiten – die Häuser am Fuß des Berges, die weißen Segel auf dem Meer,

8 Inv. Nr. IV–2016–009.



Abb. 8. Johan Christian Clausen Dahl, Der Vesuv, gesehen vom Posillip, Ölskizze.

die detaillierte Takelage des am Ufer liegenden Bootes und die Szenerie der Fischer am vorderen Ufer – in eine dichte Atmosphäre ein. Mit meisterhaftem Strich formuliert er kleinste Details und wird doch nie kleinlich. Das Blatt gewinnt so trotz seiner kleinen Dimension etwas Großzügig-Freies.

Dahl kam nach seinem Studium in Kopenhagen 1818 nach Dresden, reiste 1821–1822 nach Italien und lebte seit 1832 im selben Haus wie Caspar David Friedrich, dem er freundschaftlich verbunden war. Die Beziehung zwischen Friedrich und Dahl ist in Publikationen und Ausstellungen mehrfach untersucht worden, in letzter Zeit durchaus mit dem Bestreben, die Qualität Dahls hervorzuheben und ihn aus dem Schatten des übermächtigen Friedrich treten zu lassen. Während dessen Bilder der genauen Naturbetrachtung immer eine transzendente Ebene einschreiben, geht Dahls Zugang stärker vom Naturphänomen aus, ohne Friedrichs Position dabei zu negieren. Insofern findet Dahl andere Ausdrucksweisen für ein von Friedrich geprägtes Naturbild. Mit einer Reihe von Werken Carus' konnte das Hochstift bislang vor allem die Weiterführung einer Friedrichschen Motivik mit einem Akzent auf die erzählerische Komponente zeigen. Dahl hingegen entwickelte die Landschaftsmalerei in eine andere Richtung: hin zur Übersetzung eigener Wahrnehmung in eine malerische Form, die das Moment des Unmittelbaren einbezieht. Diese Linie findet sich ebenfalls bei Carl Blechen, blieb in der Sammlung aber bisher un-

sichtbar und ist doch entscheidend für das Verständnis der Romantik als eines komplexen Zugangs zur Welt.

Dahls Ölskizze schließt den Bogen von Friedrich zu Blechen. In Hinsicht auf Technik, Motiv und Format bietet sie ein wunderbares Gegenstück zu Blechens ›Vesuv‹, der in unserer Sammlung damit als Teil einer vielgestaltigen romantischen Weltsicht wahrnehmbar wird. Biographisch gab es eine kurze, entscheidende Begegnung zwischen Dahl und Blechen: Blechen besuchte Dahl auf seiner Reise nach Italien, sah dessen Ölskizzen, begeisterte sich für die Technik und nutzte sie in Italien selbst. Die konkrete Anregung für Blechen, einer der wichtigsten deutschen Künstler im Bereich der Ölskizze, stammt also unmittelbar von Dahl und wird in Italien sofort umgesetzt. Von eben dieser Reise stammt auch unsere Vesuvansicht Blechens.

Blechen reiste 1828 nach Italien, Dahl bereits 1821. Sein 1847 gemalter Vesuv ist also nicht an Ort und Stelle, sondern über 20 Jahre später entstanden. Damit zeigt das kleine Werk nicht allein die Erinnerung an einen geradezu ikonischen Ort reisender Maler des frühen 19. Jahrhunderts, er reflektiert zudem im Bild selbst das Prinzip der Ölskizze: An Ort und Stelle, kleinformatig, zügig ausgeführt und ganz dem momentanen Eindruck verpflichtet, stand diese als Garant für das zeitliche Zusammenfallen von Sehen und Malen. Wenn Dahl nun eine erinnerte Szene in Form einer Ölskizze widergibt, verleiht er seiner Erinnerung die Anmutung einer unmittelbaren Erfahrung und spielt mit der Erscheinungsform einer Technik, die sich in den letzten Jahrzehnten etabliert hatte. Es ergibt sich die schöne Verschränkung, dass Blechens Vesuv, obwohl später »gesehen«, doch früher entstanden ist, Dahl hingegen seinen »erinnerten« Vesuv erst deutlich nach Blechens Vulkan in der Ölskizze festhält, zu einem Zeitpunkt, an dem seine Malerei feiner und differenzierter ist als 20 Jahre zuvor.

Auch in ihrer Materialität ist die Skizze eine Besonderheit. Dahl malte sie als Geschenk für seine Freundin und Unterstützerin Frau von der Decken in Dresden. Diese Förderin erhielt mehrfach kleine Studien des Malers, zuweilen verkleinerte Wiedergaben von größeren Gemälden oder – wie hier – speziell komponierte Landschaften, die sich durch die Freiheit des Striches auszeichnen und denen man die Leichtigkeit einer privaten Gabe anzumerken scheint. Für dies Geschenk nutzte Dahl als Bildträger die Rückseite einer Einladung der Naturkundlichen Gesellschaft Flora in Dresden, deren Mitglied er war. Ein Umstand, der von seinem Interesse an Naturphänomenen spricht.

Die Verbindung von Malerei, Erinnerung, eigener Reise, spezifischer Technik und naturkundlichem Interesse, die sich in der Ölstudie unmittelbar manifestiert, ist typisch für die Kunst der Romantik. Sie zeigt die Wahrnehmung der Welt als Ganzes, die sich für diese Generation nicht mehr auseinander dividieren ließ. Die Evidenz, mit der sich dies in der Kombination von Malerei und Bildträger zeigt, gibt Dahls Vesuv-Ansicht eine besondere Qualität.



Abb. 9. Johann Wolfgang Goethe,
Landschaft mit Bäumen, Zeichnung.

Johann Wolfgang Goethes, Landschaft mit Bäumen

Die bislang unbekannte Zeichnung wurde Ende November aus Privatbesitz angekauft (Abb. 9).[9] Die mit Feder und Pinsel in braun über Bleistift ausgeführte Zeichnung füllt die Doppelseite eines großen Skizzenbuches. Vor tiefliegendem Horizont stehen in der Bildmitte nahsichtig mehrere mächtige Laubbäume, deren Kronen einen Großteil des Blattes füllen. Links steigt das Gelände als Hügel an, zwischen den Baumstämmen ist eine kleine Brücke auszumachen. Am rechten Bildrand ist in feinen Linien ein Kastell auf einem Hügel zu erkennen. Die Zeichnung lebt von einem lockeren, zügigen Strich, mit dem der Zeichner die Konturen umfasst und weichen Lasuren, die in unterschiedlicher Dichte Räumlichkeit herstellen.

Das Blatt stammt aus dem Nachlass des Malers Jakob Wilhelm Roux (Jena 1771–1830 Heidelberg), mit dem Goethe um 1815 in engem Kontakt und in-

9 Inv. Nr. III–15882.

tensivem Austausch stand. Goethe war zu dieser Zeit mit der Veröffentlichung seiner ›Italienischen Reise‹ beschäftigt und plante, dem Buch Radierungen nach eigenen und Zeichnungen anderer Künstler beizugeben. Für die Umsetzung hatte er zunächst Carl Ludwig Kaaz vorgesehen. Als der von ihm hoch geschätzte Künstler 1810 jedoch unvermutet starb, schien das Vorhaben zunächst beendet. Die Suche nach einem Graphiker, der seine klassische Landschaftsauffassung teilte, fiel Goethe um 1810, dem Jahr in dem Caspar David Friedrich den ›Mönch am Meer‹ und die ›Abtei im Eichwald‹ ausstellte, schwer.

Goethe kannte Roux seit den 1790er Jahren, ein engerer Kontakt ergab sich aber erst durch die vom Künstler gegründete Zeichenschule in Jena sowie die Übersendung einer Radierung des Goetheschen Gartenhauses, die Roux dem Dichter schenkte. 1814/15 kam es zu mehreren persönlichen Treffen in Jena und Weimar, in denen auch die Radierungen zur ›Italienischen Reise‹ besprochen wurden. Roux, der bisher vor allem als wissenschaftlicher Zeichner, Radierer von Prospekten und Porträtist in Erscheinung getreten war, schien Goethe ein passender Ersatz für Kaaz. Brieflich und in mehreren Treffen wurden die Pläne konkretisiert und Reiseskizzen betrachtet. Warum sich das Unternehmen, an dem Roux so großes Interesse zeigte, zunächst über zwei Jahre hinzog und schließlich zerschlug, bleibt unbekannt. 1816 erschien der erste Band der ›Italienischen Reise‹ ohne das geplante Begleitheft mit Drucken. Ein Zerwürfnis gab es nicht, Goethe und Roux blieben weiter in freundlichem Kontakt.

Die große Landschaftszeichnung steht im Kontext dieser engen und inhaltlich so bestimmten Verbindung. Sie ist als Geschenk Goethes an Roux überliefert, wie eine Bezeichnung auf der Rückseite angibt. Hier steht, in alter Hand und brauner Tinte, »v. Goethe zug[eeignet]. / Jena, im Dec. 1815«. Unten rechts findet sich zudem eine Bleistiftnotiz des Sohnes Carl Roux: »von Goethes Hand, CR« (Monogramm ligiert). Als kostbares und persönliches Geschenk lässt sich das Blatt unbedingt in diese Jahre der engen inhaltlichen Zusammenarbeit einordnen, was nicht bedeutet, dass es auch 1815 entstanden ist. In seiner Anlage entspricht es eher einer Ideallandschaft als der Aufnahme einer tatsächlichen Landschaft. Die mächtigen Laubbäume, die die berühmten Eichen der Serpentara bei Olevano ins Gedächtnis rufen, lassen aber, ebenso wie das kleine Kastell, an Italien denken. Als Vorlage für eine Radierung der ›Italienischen Reise‹ erscheint die Darstellung dennoch zu unspezifisch. Denkbar wäre sie aber als Dankesgeschenk für die Vorarbeiten, die Roux ausgeführt hatte. In ihrer Größe, ihrer Dichte und der Lebendigkeit des Duktus ist sie in jedem Fall ein herausragendes Beispiel für Goethes Zeichenkunst.

Detlev Conrad Blunck, Bildnis Bertel Thorvaldsens (1837) und Joseph Steingrübel, Ansicht von Taormina (ca. 1834–1838)

Im November gelangten zwei Gemälde aus Frankfurter Privatbesitz als Dauerleihgaben ins Hochstift.[10] Das Bildnis Bertel Thorvaldsens in seinem römischen Atelier, gemalt im Jahr 1837 von dem deutsch-dänischen Künstler Detlev Conrad Blunck (Abb. 10), und eine Ansicht von Taormina des Malers Joseph Steingrübel (Abb. 11) ergänzen die Sammlung der Gemälde im Bereich der romantischen Kunst und schärfen den Fokus auf diese Epoche.

Detlev (oder Ditlev) Conrad Blunck (Itzehoe 1798–1853 Hamburg) war ein Landsmann des 28 Jahre älteren Thorvaldsen (1798–1844) und kreuzte den Weg des berühmten Bildhauers mehrfach direkt und indirekt. Beide bildeten sich an der Akademie in Kopenhagen aus. Wurde Thorvaldsen jedoch noch ganz in antiker Motivik und Formensprache geschult, so war Blunck 1820 unter anderem Schüler von Christoffer Wilhelm Eckersberg, mit dem das sogenannte Goldene Zeitalter der dänischen Malerei anbrach. Beide Künstler gingen von Kopenhagen nach Rom, Thorvaldsen im Jahr 1796 für viele Jahrzehnte, Blunck 1828 zumindest für eines. Hier traf er den Bildhauer als gefeierten Künstler im Zentrum der inzwischen älteren Künstlergeneration, eine prominente Persönlichkeit des römischen Lebens auf der Höhe seines Ruhms, umgeben von zahlreichen Mitarbeitern und Schülern, die die Ideen des Meisters umsetzten. Längst hatte sich Thorvaldsens antikes Vokabular in eine weichere Bildersprache gewandelt. Seine Kunst verband die hohe Wertschätzung klassischer Themen und Motive mit einer privateren, idyllischen, intimeren und in gewisser Hinsicht romantischen Perspektive, die ein großes Publikum fand.

Diese Mischung aus Privatheit und Hochachtung zeichnet auch das ganzfigurige Porträt aus, das Blunck am Ende seines Romaufenthaltes von Thorvaldsen fertigte, der ihm persönlich inzwischen lange bekannt war. Der Maler zeigt den Bildhauer im Halbprofil nach links auf einem einfachen Stuhl sitzend, den Blick in die Ferne gerichtet, in der Hand ein Modellierholz. Thorvaldsen stützt seinen rechten Arm auf die Arbeitsplatte mit dem großen Tonmodell des »Schweizerlöwen«, an dem er eben noch zu arbeiten schien. So leger die Szenerie wirkt, so einfach der Boden aus gebrannten Ziegeln, so unmittelbar der Einblick in das Atelier des Künstlers, so überlegt verweist Blunck mit der Haltung des Porträtierten doch auf die Darstellung des Priamos vor Achill und damit auf eines der berühmtesten Reliefs von Thorvaldsen. Die nahezu private Szene spiegelt einen dramatischen Moment der ›Ilias‹ und adelt so den Dargestellten.

10 Inv. Nr. IV–2016–007 und IV–2016–008.

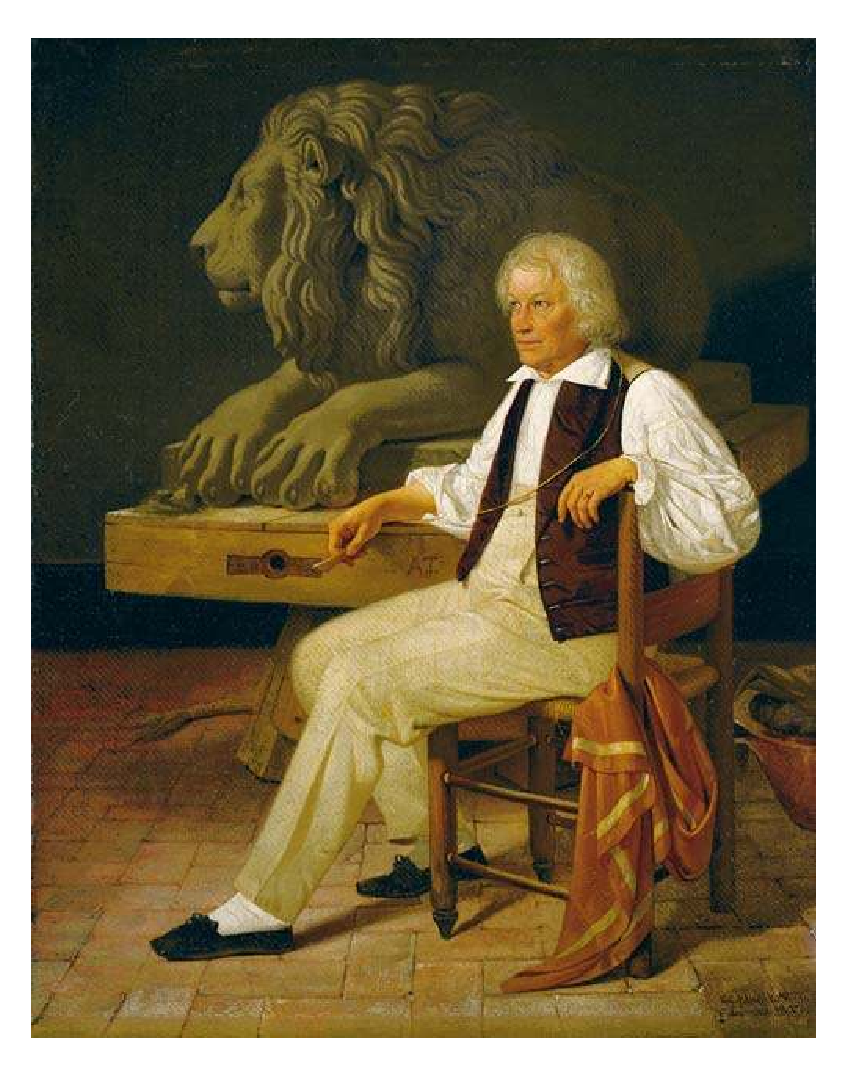


Abb. 10. Detlev Conrad Blunck,
Bildnis Bertel Thorvaldsens (Foto: David Hall).

Kurz vor dem kleinen Porträt Thorvaldsens im Atelier hatte Blunck den Meister schon einmal in einem ungleich größeren und bekannteren Gemälde dargestellt. Die ›Dänischen Künstler in der Osteria La Gensola in Rom‹ ist ein Gruppenbild mit acht benennbaren Künstlern, essend, trinkend und im Gespräch verbunden in einem einfachen Wirtshaus, umgeben von italienischem Volk. Thorvaldsen sitzt weiß gekleidet vorn an der Stirnseite der Tafel. Blunck zeigt ihn in der gleichen Pose, die er in dem intimeren Werkstattbild verwenden wird, als Doyen einer Künstlergesellschaft. In Bluncks Blick auf Thorvaldsen, der bis heute als Stichwortgeber für den Klassizismus steht, zeigt sich der Umbruch der Kunst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ebenso



Abb. 11. Joseph Steingrübel,
Ansicht von Taormina (Foto: David Hall).

wie das selbstverständliche Nebeneinander von antiker Formensprache und neuen, zeitgenössischen und privateren Sujets, die eher der Romantik zugeordnet werden. 1837 in Rom waren die Sphären durchlässig.

Der Maler Joseph Steingrübel (Augsburg 1804–1838 ebd.) reiste zwischen 1834 und 1837 durch die Schweiz, Tirol und Italien. Aus dieser Zeit stammt seine Ansicht eines der beliebtesten Panoramen der Zeit, des griechischen Amphitheaters Taormina auf Sizilien. Goethe ließ das Theater auf seiner Reise 1787 von Christoph Heinrich Kniep zeichnen. Eine Generation später wurde Taormina für die Landschaftsmaler des frühen 19. Jahrhunderts zu einem Ort, an dem sich Antike und Gegenwart, Kunst und Natur auf selbstverständliche Weise verbinden.

Auffällig ist, dass sich der Blickwinkel der zahlreichen Maler kaum je änderte. Stets sieht man – wie auch bei Steingrübel – von erhöhtem Standpunkt auf die antiken Reste des Amphitheaters herab, das in eine Senke der Landschaft eingebettet ist. Über die Szenerie hinweg geht der Blick auf die weite Bucht von Taormina, im Hintergrund rechts erhebt sich die charakteristische Silhouette des Ätna. In dieser Komposition stellte etwa Ludwig Catel

den Ort im Jahr 1818 dar, August Kopisch 1833 und der Frankfurter Carl Morgenstern 1836, also fast zur selben Zeit wie Steingrübel. Weitere vergleichbare Ansichten gibt es von Carl Rottmann, Johann Georg von Dillis oder Carl Maria Nikolaus Hummel. Einen Unterschied macht die jeweils eingenommene Distanz des Betrachters zur antiken Stätte aus. So können die Ruinen entweder prominent im Zentrum des Bildes stehen oder in der sommerlichen Landschaft und der südlichen Vegetation nahezu verschwinden.

Der Landschaftsmaler Joseph Steingrübel hatte seit 1826 an der Münchner Akademie studiert. In diesem Umkreis interessierten sich zu jener Zeit immer mehr junge Maler für das Arbeiten in der Natur, das Skizzieren in Öl und die schnelle Aufnahme der direkt gesehen Landschaft. Selbst wenn größere Landschaftsbilder nach wie vor im Atelier auf der Staffelei und mit kompositorischem Aufwand entstanden, so änderte sich mit dieser Verschiebung nach und nach doch der Blick auf Landschaft. Die momentane Atmosphäre, eine Lichtstimmung, eine jahreszeitliche Qualität der Vegetation oder der Farben von Himmel, Wasser und Stein waren ebenso wichtig wie die berühmten antiken Ruinen.

Steingrübel legte den Blickpunkt recht niedrig an und konnte die Antiken hinter einer abfallenden Wiese mit malerischen Hirten und Tieren so wie eine Theaterkulisse in die Bildmitte setzen. Durch die Bögen leuchtet das Meer, der Hintergrund erscheint in hellen abgetönten Farben. In seiner Komposition verbindet Steingrübel das Theaterhafte der Architektur mit der imposanten Schönheit der Landschaft, die in eben dieser Schönheit selbst nahezu wie eine Kulisse wirkt und integriert zugleich die antiken Reste in die Formationen der südlichen Natur. Natur und Kunst stehen damit in keinem hierarchischen Verhältnis mehr zueinander.

Silhouettenbüchlein (um 1770)

Als ein Geschenk aus Privatbesitz kam ein Silhouettenbüchlein aus der Zeit um 1770 in den Bestand der Kunstsammlungen.[11] Das Büchlein versammelt auf 65 Seiten ca. 280 aus schwarzem Papier fein ausgeschnittene und dicht nebeneinander eingeklebte Silhouetten. Unter ihnen befinden sich die Profile zeitgenössischer Persönlichkeiten wie Moses Mendelssohn ebenso wie elf Mitglieder der Familie Chodowiecki, aufgrund derer der Band in das Umfeld des Berliner Künstlers situiert wird. Vom ursprünglichen Besitzer wurden nur wenige Silhouetten bezeichnet, doch auch die unbezeichneten Köpfe sind von auffallender Feinheit. Besonders unter den Frauenköpfen fallen zahlreiche

11 Inv. Nr. III–15883.

Silhouetten auf, deren Frisuren und Kopfschmuck bemerkenswert filigran geschnitten sind. In ihrer Vielfalt und ihrem Detailreichtum bilden sie ein kleines Kompendium der Haar- und Haubenmode der Zeit um 1770. Am Ende des Büchleins befinden sich 50 Silhouetten antiker Personen, die zum großen Teil mit Namen versehen sind. Die Zusammenstellung von zeitgenössischen Dichtern und Künstlern mit antiken Philosophen und Schriftstellern spricht von einem humanistisch-bürgerlichen Umfeld des Erstbesitzers, der die Silhouetten sammelte und zusammenstellte.

Radierungen von Hildegard Koegler und Johann Adam Klein

Im Januar erwarb die Kunstsammlung aus Privatbesitz die Blätter ›Ganymed‹ von Hildegard Koegler und das Titelblatt zu ›Radierungen von I.A. Klein. Zeh'sche Ausgabe‹ von Johann Adam Klein und Eugen Napoleon Neureuther.[12]

Die Österreicherin Hildegard Koegler (1892–1957) trat seit Mitte der 1920er Jahre als Malerin und Aquarellistin von Landschaften und Porträts, seit 1930 auch verstärkt als Graphikerin in Erscheinung. Neben Gebrauchsgraphik wie Exlibris, oder Landschafts- und religiösen Motiven für Postkarten, bilden die »Musikalischen Radierungen« eine Besonderheit in ihrem Werk. In den Jahren 1923/24 begann die Künstlerin den Zyklus mit Blättern zu Konzerten Wilhelm Furtwänglers. Dabei ging es ihr weniger um Darstellungen der Konzertsituation, sondern vielmehr um Szenerien, die sie mit der Musik selbst assoziierte. Koegler schuf u.a. Radierungen zu Bachs Matthäus-Passion, Beethovens Sonate »Pathétique«, Händels ›Samson‹, Wagners ›Tristan und Isolde‹ oder Händels ›Schöpfung‹. Ihre Darstellungen bleiben auch dann stets figürlich und szenisch, wenn das Musikstück keine Erzählung vorgab. ›Ganymed‹, eine Radierung mit Aquatinta, bezieht sich auf die Vertonung von Goethes Hymne durch Hugo Wolf. Koegler fand eine Darstellung sowohl für die Musik, als auch für den Text, den sie frei umsetzte. In der deutlich vom Jugendstil beeinflussten Linienführung löst sich die Gestalt des Jünglings von einem schmalen, dunklen Bodenstreifen und steigt mit erhobenen Armen in die Wolken auf, wobei er selbst zum Luftwesen zu werden scheint. Luft und Körper, Wolken, Wind und Gestalt gehen ineinander über und verbinden sich in den feinen, leichten Linien und den hellen Partien, die die Graphikerin diagonal ansteigen lässt. Das bemerkenswerte Blatt weist einen guten Erhaltungszustand auf, der die zarte Radierung noch immer leuchtend erscheinen lässt.

12 Inv. Nr. III–15878 und Inv. Nr. III–15877.

Das Titelblatt der sogenannten Zeh'schen Ausgabe der Radierungen von Johann Adam Klein (1792–1875) gehört in den Kontext der romantischen Arabeske. Der bekannte Kupferstecher Klein wurde vor allem für seine Tierdarstellungen, aber auch für seine italienischen Alltagsszenen und die lebendigen Darstellungen wandernder und zeichnender Künstler geschätzt, die von seinen Reisen an den Rhein, nach Österreich, Ungarn und nach Italien zeugen. Die 1844 erschienene Zeh'sche Ausgabe versammelt eine Vielzahl seiner Drucke unterschiedlicher Genres, doch ist vor allem ihr Titelblatt interessant. In einer Zusammenstellung von Landschaft, Porträt und Arabeske entwickelt es ein ganzes Bildprogramm zur Charakterisierung des Künstlers. Links unter einer Eiche sitzt Klein in Wanderkleidung, mit Tasche, Hund und Skizzenblock und gibt einen Eindruck vom Entstehen seiner Blätter, die sich durch die Atmosphäre eines unmittelbaren Zugriffs und schnell aufgenommener Situationen auszeichnen. Im Vordergrund versammeln sich Pferd, Kühe und Schafe als Hauptthemen Kleins, im Hintergrund liegt in hellem Dunst seine Heimatstadt Nürnberg. In der so systematisch komponierten wie natürlich wirkenden Landschaftsszene werden Herkunft, Zugriff und Motivik des Künstlers vorgestellt. Die obere Bildhälfte erweitert den natürlichen Raum, indem in die Zweige der Eiche kleine arabeske Szenen eingearbeitet sind. Äste formen sich zu Akanthusblättern und exotischen Blüten, ein Wappenschild mit den Initialen des Künstlers hängt im Laub, Affen mit Malstock, Pinseln und Palette hocken in der Baumkrone und in den oberen Ecken fahren schließlich zwei Ochsen- bzw. Pferdekarren – Nachbildungen der Kleinschen Radierungen ›Römischer Viehtreiber‹ und ›Russischer Schlitten‹ – durch Wolken und Blätter. Dieser Bruch im Modus der Darstellung verweist auf die Zusammenarbeit zweier Künstler an dem bekannt gewordenen Titelblatt. Wurde die untere Szenerie von Klein selbst entworfen, so stammt die große Arabeske von einem der wichtigsten zeitgenössischen Künstler dieser Darstellungsform, dem Münchner Eugen Napoleon Neureuther. In der anmutigen Zusammenstellung von Landschaft und Ornament werden Kleins Leben und sein Werk wie in einer Erzählung auf einem – genau durchdachten und detailliert inszenierten – Blatt ausgebreitet.

Weitere Erwerbungen

Anfang Dezember 2016 erhielten die Kunstsammlungen eine kleine silberne Dose aus dem Besitz der Charlotte Kestner, geb. Buff als Geschenk.[13] Das kleine ovale Döslein ist etwa 6×5cm groß und geschmückt mit punzierten Blümchen, einem eingraviertem Stern auf der Unterseite und den Initialen der ehemaligen Besitzerin (Ch K) auf dem Klappdeckel. Die kleine Silberdose stammt aus dem französischen Zweig der Familie und befand sich bislang in Familienbesitz.

Aus Privatbesitz erwarb das Hochstift eine Porzellantasse samt Untertasse die zwischen 1803 und 1813 bei KPM in Berlin gefertigt wurde.[14] Die Tanzszene, welche die Tasse ziert, bezieht sich auf den Roman ›The Vicar of Wakefield‹ von Oliver Goldsmith, der für den jungen Goethe von großer Wichtigkeit war. Die Untertasse trägt die Aufschrift »Deserted Village Poems of Goldsmith«. Goethe hatte die 1770 entstandene Elegie ›The Deserted Village‹ 1772 selbst übersetzt, seine Übertragung ist aber leider nicht erhalten. Tassen mit literarischen Motiven entstanden am Ende des 18. Jahrhunderts in mehreren Manufakturen, wobei besonders der ›Werther‹ ein gesuchtes Motiv war. Szenen aus Goldsmiths Werk sind hingegen sehr viel seltener und das gut erhaltene Stück damit ein besonderes Werk für unsere Sammlung.

Erworben wurde die Porträtradierung des Venezianers Apostolo Zeno aus der Zeit um 1770.[15] Goethes Vater traf den Dichter und Librettisten auf seiner italienischen Reise und berichtete in seinen Aufzeichnungen von der Begegnung.

Als Geschenk erhielt die Graphische Sammlung einen Kupferstich mit einer Ansicht von Frankfurt am Main aus dem Jahr 1796.[16] Bezeichnet ist das Blatt über der Darstellung mit »Engraved for the Ladies Magazine«, darunter mit: »A View of the City of Frankfort on the Maine«.

Mareike Hennig

13 Inv. Nr. IV–2016–010.
14 Inv. Nr. IV–2016–011.
15 Inv. Nr. III–15876.
16 Inv. Nr. III–15879.

Handschriften

Im Berichtszeitraum 2016 wurde der Handschriftenbestand in allen Bereichen der Sammlung um insgesamt 11 Stücke erweitert. Unser besonderer Dank gilt auch diesmal unserem Ehrenmitglied Amanda Kress, die mit ihrer ›Erich und Amanda Kress-Stiftung‹ dem Haus seit vielen Jahren ermöglicht, Handschriften von Goethe und seinem Umkreis anzukaufen.

Goethe

Goethe an Maria Paulowna, Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar, 16. April 1819 (Handschrift von Theodor Kräuter mit eigenhändiger Unterschrift)[17]

Am Vormittag des 16. April 1819 erwartete Goethe im Haus am Frauenplan hohen Besuch. Angekündigt waren die beiden Herzoginnen Marie (11 Jahre) und Augusta (8 Jahre). In letzter Sekunde wandte sich Goethe an die Mutter der beiden, die Erbgroßherzogin Maria Paulowna, mit der Bitte, die Erzieherin Amalie Batsch (Witwe des Jenaer Botanikers August Batsch) möge auch den zehn Monate alten Herzog Carl Alexander mitbringen, an dessen Entwicklung er interessiert und beratend Anteil nahm: »Ihre Kaiserliche Hoheit haben mir die Hoffnung gemacht dass die lieben Prinzessinnen mit ihren Damen einige Stunden bei mir zubringen sollten. Möchte Mdme Batsch den theuren Prinzen zu uns bringen so würde es doppelte Freude seyn.«

Die Bitte wurde offenbar nicht erfüllt, Goethe notierte im Tagebuch: »Vorbereitung auf den fürstlichen Besuch. […] Nach 11 Uhr Besuch der Prinzessinnen.«[18]

Der bislang unbekannte Brief wurde bei einer Pariser Briefmarkenauktion erworben.

Goethe an Henriette Freifrau von Pogwisch, Weimar, 2. April 1827 (eigenhändig)[19]

Für die Leipziger Ostermesse Anfang Mai 1827 hatte Cotta die ersten fünf Bände zu Goethes ›Vollständiger Ausgabe letzter Hand‹ angekündigt. Im Vorfeld schickte Wilhelm Reichel, der Faktor der Cottaschen Buchdruckerei in

17 Hs–31162.
18 WA III 7, S. 37.
19 Hs–31113.

Augsburg, kontinuierlich Aushängebogen nach Weimar. Am 1. April erreichten ihn der Schluss des vierten Bandes (mit dem Helena-Akt aus ›Faust II‹) sowie der Anfang des fünften. Aus diesem Grund bat er am 2. April Henriette von Pogwisch, eine der Hofdamen von Großherzogin Louise, seinen für den folgenden Tag geplanten Besuch bei der Großherzogin abzusagen: »Ihr Vorwort [d.h. ihre Fürsprache] zu erbitten, verehrte Frau, ist die Absicht des Gegenwärtigen. Mögen Sie bei Ihro Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin mich geziemend entschuldigen wenn ich Morgen nicht aufwarte und können Sie deshalb mir gnädigste Verzeihung erlangen. Die erste Lieferung meiner Werke, welche zur Messe fertig werden soll, macht mir am Schluß, bey Entfernung des Druckorts, mehr als billig zu schaffen. Ich wünsche von Herzen daß die fünf Bände von Gönnern und Freunden geneigt aufgenommen werden, damit ich so manche, darauf verwendete mühsame Stunde belohnt und vergütet sehe.« Im Tagebuch notierte Goethe am selben Tag: »Ich schloß mich ein und suchte manches bisher Stockende in Bewegung zu bringen und zu expediren.«[20] Am 3. April schrieb er an Reichel einen umfangreichen Brief mit redaktionellen Maßgaben.[21]

Goethe an Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar, 2. Februar 1831 (eigenhändig)[22]

Der Prachtbrief im Folioformat mit Goldschnitt entstand zum 48. Geburtstag des Großherzogs Carl Friedrich, der nach dem Tod seines Vaters Carl August im Jahr 1828 die Regierungsgeschäfte übernommen hatte (Abb. 12 a–b). Bereits am 30. Januar diktierte Goethe seinem Schreiber John das Konzept, das er sodann korrigierte und schließlich, vordatiert auf den 2. Februar, eigenhändig ins Reine schrieb. Wie dem Tagebuch zu entnehmen ist, übergab er das Schreiben persönlich.[23]

Durchlauchtigster Großherzog,
gnädigster Fürst und Herr.

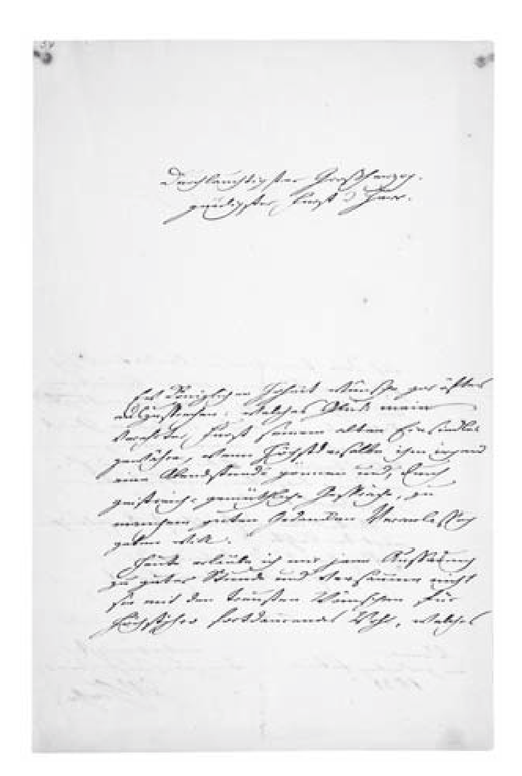
Ew Königlichen Hoheit wünsche gar öfter auszusprechen: welches Glück mein verehrter Fürst seinem alten Einsiedler gewähre, wenn Höchstder-

20 WA III 11, S. 40 f.

21 WA IV 42, S. 116–118. Die Leipziger Ostermesse ging vom 6. bis zum 13. Mai 1827. Am 19. Mai 1827 notierte Goethe im Tagebuch: »Ankunft des Packets meiner Werke.« (WA III 11, S. 58)

22 Hs–31152.

23 Vgl. WA III 13, S. 20 und 23.



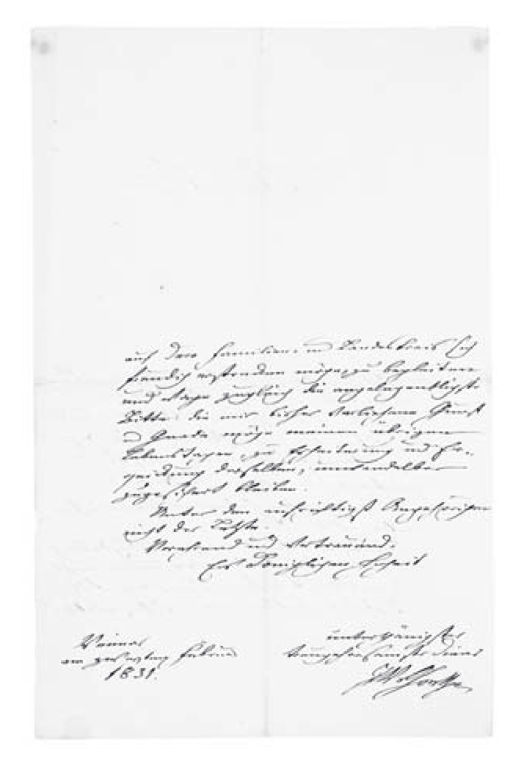


Abb. 12 a–b. Goethe an Großherzog Carl Friedrich, 2. Februar 1831.

selbe ihm irgend eine Abendstunde gönnen und, durch geistreich-gemüthliche Gespräche, zu manchem guten Gedancken Veranlassung geben will.

Heute erlaube ich mir jene Äusserung zu guter Stunde und versäume nicht sie mit den treusten Wünschen für Höchstihro fortdauerndes Wohl, welches auf Dero Familien- und Landeskreis sich freudig erstrecken möge, zu begleiten und wage zugleich die angelegentlichste Bitte: die mir bisher verliehene Gunst und Gnade möge meinen übrigen Lebenstagen, zu Erheiterung und Erquickung derselben, unwandelbar zugesichert bleiben.

Unter den aufrichtigst Angehörigen nicht der Letzte.
Verehrend und Vertrauend.
Ew. Königlichen Hoheit

Weimar
Am zweyten Februar
1831.

unterthänigster
treugehorsamster Diener
JWvGoethe.

Carl Friedrich kam Goethes Bitte, er möge »ihm irgend eine Abendstunde gönnen«, gleich doppelt nach, indem er ihn am 4. und am 6. Februar besuchte.[24]

Hoffmann von Fallersleben publizierte das Schriftstück 1855, zwei Jahre nach dem Tod des Großherzogs, in dem von ihm mit herausgegebenen ›Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst‹.[25] Damals befand sich der Brief bereits in privater Hand. 1886 wurde er von dem Berliner Antiquar Albert Cohn angeboten, der ihn offenbar an den Goethe-Sammler Alexander Meyer Cohn veräußerte, so dass er 1905 als Teil von dessen spektakulärer Autographensammlung bei J.A. Stargardt in Berlin versteigert wurde.[26] Das Hochstift erwarb damals einige der wichtigsten Stücke der Sammlung (u.a. das Manuskript der Rede ›Zum Schäkespears Tag‹), nicht jedoch den besagten Brief. Dessen weiterer Verbleib war unbekannt, so dass sich die Weimarer Ausgabe 1909 nur auf den Erstdruck beziehen konnte.[27] Erst im April 2016 tauchte er im englischen Autographenhandel wieder auf und kurz darauf im deutschen, so dass er nach 111 Jahren doch noch erworben werden konnte.

Goethe-Umkreis

Kirchengesangbuch von Charlotte Kestner geb. Buff, 1771[28]

1773 heiratete Charlotte Buff in Wetzlar ihren Verlobten Johann Christian Kestner und zog mit ihm noch im selben Jahr nach Hannover in die Aegidienneustadt. Von den Jahren in Hannover zeugt ihr evangelisches Kirchengesangbuch, das dem Hochstift von den französischen Nachkommen übergeben wurde:

> Vermehrtes Hannoverisches Kirchen-Gesang-Buch, Nebst einem Geistreichen Gebet-Buche, Auf Sr. Königl. Groß-Britannischen Majestät und Chur-Fürstl[ichen] Durchl[auchtigkeit] zu Braunschweig-Lüneburg etc. Allergnädigsten Befehl herausgegeben. […] Die vierzehnte Auflage mit

24 Ebd., S. 24 f.

25 Göthe zum Geburtstage Sr. königl. Hoheit des Großherzogs Carl Friedrich († 8. Juli 1853), in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst 3 (1855), S. 211 f.

26 Katalog des Antiquarischen Lagers von Albert Cohn in Berlin. Nr. CLXXII, Berlin 1886, Nr. 132. – Die Autographen-Sammlung Alexander Meyer Cohn's. Mit einem Vorwort von Professor Dr. Erich Schmidt. Erster Theil, Berlin: J.A. Stargardt 1905, S. 109, Nr. 1167.

27 WA IV 48, S. 106 f.

28 Hs–31179.

stehenden Schriften. Hannover: Verlag des Moringischen Wäysenhauses 1771. 12 Bll., 660 S., 18 Bll. Hldr. Kl.-8°. [Angebunden:] Vermehrtes Gebet-Buch Aus Arnds, Gerhards, Lassenii und anderer evangelischen Lehrer geistreichen Büchern zusammen getragen, Nebst den Kirchen-Collecten und Antiphonen. Hannover: Verlag des Moringischen Wäysenhauses 1771. 141 S., 1 Bl. Hldr. Kl.-8°. [Ferner angebunden:] Episteln und Evangelia auf alle Sonn- und Fest-Tage, nebst den Festlichen Vorlesungen; wie solche in Sr. Königl. Groß-Brittannischen Majestät und Churfürstl. Durchl. zu Braunschw. Lüneburg, etc. teutschen Landen verordnet sind. Mit beygefügter Harmonischen Geschichte des Leidens, Todes und der Auferstehung Jesu Christi, wie auch der Beschreibung von der Zerstörung der Stadt Jerusalem. Hannover: Verlag des Moringischen Wäysenhauses 1772. 113 S. Hldr. Kl.-8°.

Auf dem Titelblatt findet sich der eigenhändige Namenszug »Charlotte Kestner«, zudem wird die Provenienz durch eine Notiz auf dem vorderen Vorsatzblatt bestätigt. Sie stammt von der ältesten Tochter, die denselben Namen wie ihre Mutter trug: »Das Gesangbuch meiner lieben Mutter deren Handschrift auf dem Titelblatt steht, Charlotte Kestner geb in Hann[o]ver 1788«. Auf dem hinteren Vorsatzblatt notierte die Tochter »Schöne Gesänge«. Ferner sind zahlreiche Lieder mit Bleistift angestrichen.

Eine Urenkelin von Charlotte Buff-Kestner, Charlotte Sophie Kestner (1865–1920), heiratete 1889 den Lyoner Claude Antoine Chappuis und begründete damit den französischen Zweig der Familie. Die Witwe einer ihrer Enkel entschloss sich nun, das Gesangbuch sowie eine silbernen Schatulle (siehe S. 355) aus dem Besitz ihrer Ahnin dem Hochstift zum Geschenk zu machen.

Romantik

Friedrich Schlegel an Ludwig Tieck, Wien, 30. April 1824[29]

Nach dem Ausscheiden aus dem österreichischen diplomatischen Dienst widmete sich Friedrich Schlegel in Wien ab 1821 der Gesamtausgabe seiner Werke.[30] Im Juni 1823 sandte er seinem Freund Ludwig Tieck die ersten acht Bände, verbunden mit der Bitte, dieser möge die Gesamtausgabe rezensieren:

29 Hs–31170.

30 Friedrich Schlegel, Sämmtliche Werke, 10 Bände, Wien: Jakob Mayer, 1822–1825. Vgl. Schlegel an Tieck am 19. Juni 1821, in: Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel, Briefe. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu hrsg. von Edgar Lohner, München 1972, S. 175 f.

»Sehr freuen aber würde es mich, wenn dazu von Dir einstweilen eine Stimme vernommen und der Ton angegeben würde; in einer Form, wie sie gerade Dir angemessen ist, als leichter, freundschaftlicher Brief, der etwa im ›Morgenblatt‹ oder in einer andern solchen Zeitschrift stehen könnte.«[31] Ein knappes Jahr später, am 30. April 1824, konnte Schlegel auch den neunten Band an Tieck nach Dresden schicken, von dem er bislang keine Antwort auf die vorherige Sendung erhalten hat:

> Ich sende Dir hier, theuerster Freund! durch die Güte des Hrn v. Krause, den 9ten Band meiner Werke; am 10ten fehlen noch einige Bogen zum Schluß, und somit muß ich dafür noch eine andre Gelegenheit erwarten.
>
> Das Neue in diesem Bande von Gedichten, so wie das Beste unter dem Neuen u Alten wirst Du wohl selbst heraus finden. Und nun wünschte ich wohl endlich auch einmal von Dir ein Lebenszeichen zu erhalten; da ich doch hoffe, daß Dir die früheren acht Bände alle richtig werden zugekommen seyn. Denn daß Du auch in dem gleichen bleyernen Todesschlaf mit befangen wärest, der sich in dem übrigen Deutschland so weit umher erstreckt u alles mehr u mehr mit seinem schweren Flügel deckt; dieß kann ich und will ich nicht glauben, bis Du mir nicht selbst die Nachricht davon mittheilst.

Zu diesem Zeitpunkt war die auf 20 Bände konzipierte Ausgabe wegen einer Krise des Verlags bereits ins Stocken geraten. Nach dem zehnten Band wurde sie eingestellt. Auch die erhoffte Rezension von Tieck blieb aus.

Schlegels Brief an Tieck wurde bereits 1864 von Karl von Holtei, der noch Zugang zu Tiecks komplettem Nachlass hatte, in seiner Ausgabe der ›Briefe an Tieck‹ publiziert.[32] Alle weiteren Publikationen stützten sich auf diesen Erstdruck.

Bettine von Arnim an Siegmund von Arnim, Berlin, 1. Dezember 1837, Fragment[33]

Bettine von Arnims Brief an ihren zweitältesten Sohn, den preußischen Diplomaten Siegmund von Arnim, ist nur als Fragment überliefert. Der vorhandene Schlussteil behandelt verschiedene Familienangelegenheiten. Zunächst berichtet die Verfasserin vom Tod des Vaters ihrer Schwägerin Emilie Brentano

31 Schlegel an Tieck am 17. Juni 1823, ebd., S. 178–180, hier: S. 179.
32 Briefe an Ludwig Tieck, hrsg. von Karl von Holtei, Bd. 3, Breslau 1864, S. 342 f.
33 Hs–31178. Vgl. Da wir uns nun einmal nicht vertragen. Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihrem Sohn Siegmund, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Ulrike Landfester, Göttingen 2012, S. 64.

geb. Genger, der Ehefrau von Christian Brentano. Dann geht es um einen Besuch Siegmunds in Frankfurt am Main bei Bettines Bruder Georg, wo er seine beiden Schwestern Maximiliane und Armgart abholen sollte.

Das Brieffragment ist ein Geschenk von Prof. Dr. Ulrike Landfester (St Gallen), der dafür herzlich gedankt sei. Mit ihm befinden sich 48 der insgesamt 212 überlieferten Briefe der Korrespondenz zwischen Bettine und ihrem Sohn Siegmund im Freien Deutschen Hochstift.

Autographenalbum von Georg von Hertling, 1858 ff.[34]

In seinem Aufsatz »Aus meiner Autographensammlung« schreibt der Zentrumspolitiker und spätere Reichskanzler Georg von Hertling (1843–1919):

> Als ich fünfzehn Jahre alt wurde, schenkte mir meine Mutter zum Geburtstage ein starkes, in Halbleder gebundenes Quartheft, in das sie allerhand eingeklebt hatte, Briefe, Briefausschnitte und Unterschriften. Sie hatte dafür ihre alten Stammbücher und vergilbten Briefschaften geplündert; anderes hatte die Großmutter in Frankfurt beigesteuert. Das sollte nun der Anfang einer Sammlung sein, die ich fortzusetzen hätte.[35]

Dieses Album hat das Freie Deutsche Hochstift erwerben können. Angelegt wurde es von Antonie von Hertling geb. von Guaita (1816–1881), einer Tochter von Meline von Guaita geb. Brentano. In späteren Jahren vermerkte Georg von Hertling auf dem vorderen Vorsatzblatt: »Begonnen am 31 August 1858« sowie »Anmerkung. Sämmtliche Handschriften sind, wenn nichts dazu bemerkt, verbürgt ächt. vHertling.«

Enthalten sind ca. 80 montierte Briefe, Brieffragmente, Manuskripte, Albumblätter, Billets, ausgeschnittene Namenszüge und Adressen, darunter Stücke von Mitgliedern der eigenen Familie wie etwa von Hertlings Großtante Bettine von Arnim oder seinem Großonkel Clemens Brentano. Außerdem vertreten sind unter anderem Ludwig Achim von Arnim, Joseph Görres, Heinrich Heine,[36] Luise Hensel, Sophie von La Roche, Jacob und Wilhelm Grimm, Friedrich Carl von Savigny, Edward von Steinle und Joseph Joachim.

34 Hs–31114.

35 Georg von Hertling, Aus meiner Autographensammlung, in: Hochland 1 (1903/04), I, S. 285–300, hier: S. 285.

36 Heines Brieffragment ist gedruckt und gedeutet in Christian Liedtke, »Ce pauvre ours allemand«. Neue Heine-Briefe (Berichtszeitraum 2013–2016), in: Heine-Jahrbuch 55 (2016), S. 197–211, hier: S. 208 f.

Karl Heinrich Ulrichs, Auf Bienchens Flügeln, Leipzig 1875 Handexemplar des Verfassers mit zahlreichen Korrekturen, Ergänzungen und Notizen[37]

Es ist eine besondere Ironie der Archivierungslogik, dass das Freie Deutsche Hochstift einige der wichtigsten unikalen Dokumente zu Karl Heinrich Ulrichs, dem bedeutendsten Vorkämpfer für die Rechte der Homosexuellen im 19. Jahrhundert, verwahrt. Schließlich war es eben diese Institution, die Ulrichs 1865 offiziell aus ihren Reihen ausgeschlossen hatte, um der von ihm vehement geforderten Diskussion um sexuelle Identität und Gesellschaft aus dem Weg zu gehen. Tatsächlich trug das Hochstift auf diese Weise nicht nur maßgeblich zu Ulrichs' Politisierung bei, sondern auch zu deren Dokumentation, indem sie die Korrespondenz in einer umfangreichen Akte ablegte, die beide Kontrahenten plastisch hervortreten lässt. Die Akte bildete 2015 den Kern einer Ausstellung (›Ausschluss eines Schwulen. Karl Heinrich Ulrichs und das Freie Deutsche Hochstift‹).[38]

Handschriftliche Lebensdokumente zu Ulrichs sind äußerst selten. Auch deshalb war es eine Sensation, als in den 1980er Jahren im Handel die Handexemplare zu zweien seiner Werke auftauchten: zu seiner Abhandlung ›Argonauticus‹ (über den Prozess gegen den Homosexuellen Carl von Zastrow, 1869) sowie zum ersten und einzigen Heft seiner Zeitschrift ›Uranus‹ (1870). Dem Frankfurter Sexualforscher Volkmar Sigusch gelang es, die reich annotierten Bände zu erwerben und der Öffentlichkeit vorstellen.[39]

Im November 2016 wurde bei Ketterer in Hamburg nun überraschend ein drittes Handexemplar angeboten:

> Karl Heinrich Ulrichs, Auf Bienchens Flügeln. Ein Flug um den Erdball in Epigrammen und poetischen Bildern, Leipzig 1875. Lwd. 8°, 2 Bll., 144 S.

Neben dem Vermerk »Mein Handexemplar. Vom Buchbinder erhalten Stuttgart am 31. Dec. 1874. Karl Ulrichs« finden sich unzählige, zum Teil umfangreiche Anmerkungen, Korrekturen und Ergänzungen im Text und auf den Vorsatzblättern (Abb. 13). Ulrichs arbeitete also auch nach Erscheinen des Buches an seinen Gedichten weiter, mindestens bis zum Jahr 1878. Sogar einige neue Gedichte trug er ein. Damit ist das Handexemplar ein wichtiges Zeugnis zu Ulrichs letzten Jahren in Deutschland, das er 1880 aufgrund der zunehmenden Repressionen verließ.

37 Hs–31174.
38 Vgl. Jahrb. FDH 2016, S. 335–339.
39 Karl Heinrich Ulrichs, Korrekturen und Ergänzungen in zwei Handexemplaren. Zusammengestellt von Volkmar Sigusch und Wolfram Setz, in: Karl Heinrich Ulrichs zu Ehren. Materialien zu Leben und Werk, hrsg. von Wolfram Setz, Berlin 2004, S. 45–68.

— 135 —

258. Festung Torgau.

Keiner belege das Gras in den Festungswerken mit Wäsche.
Wieder erneut und geschärft wurde das alte Verbot.
Gestern erschien es im Blatt. Heut rückt mit den Kriegern
der Hauptmann
Just an den Rasen. Er sieht alles mit Wäsche belegt.
Hier Gardinen von Mull, hier Hauben von Tüll und ein Dutzend
Schneeige Hemden und dort Krägen mit Spitzen besetzt.
Zornig ertönt sein Wort: „Links kehrt! Marsch!“ Ueber die Hemden,
Ueber den Spitzenbesatz trampeln die Krieger dahin.
Dem ging's übel daheim! Wer hielt in den Wällen die Bleiche?
Jegliches Hemd war seins, das er so stürmend zertrat.
[Stuttgart; 13. 14 Oct. 1874]

259. Erfurter Levkojen.

Hier ist das Räthsel gelöst, Levkojen gefüllt zu besamen,
Während gefüllt niemals Samen die Blüthe gewährt.
[Stuttgart; 17 Nov. 1874]

260. Erfurter Riesenspargel.

Bist du ein Altersgenoß urweltlicher Riesengeschöpfe,
Vorsündfluthlich erzeugt, riesiges Spargelgewächs?
[Stuttgart; 15 Oct. 1874]

Abb. 13. Karl Heinrich Ulrichs, Auf Bienchens Flügeln, Leipzig 1875, S. 135, Handexemplar mit eigenhändigen Revisionen des Autors.

Der Historiker Wolfram Setz, ohne dessen erhebliche finanzielle Unterstützung der Ankauf nicht möglich gewesen wäre, hat 2017 eine Edition des Handexemplars vorgelegt (Bibliothek rosa Winkel 73). Weitere Förderung erhielt die Erwerbung durch Peter Schumacher (Köln), Konrad Heumann (Frankfurt am Main), Christian Setzepfandt (Frankfurt am Main) und die Stadt Frankfurt.

Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal, Widmungsblatt an Unbekannt, Göttingen, 29. November 1905[40]

Am 29. November 1905 las Hofmannsthal im Rahmen der ›Göttinger Freien Vortragsabende‹ im Vortragssaal des Café Hapke (neben der Jacobikirche) aus seinen Gedichten, ferner Szenen aus dem ersten Akt von ›Ödipus und die Sphinx‹. Offenbar für einen der Zuhörer schrieb er anschließend mit flüchtiger Hand auf das Briefpapier von Gebhard's Hôtel, in dem er untergebracht war: »Zur Erinnerung an den 29ten November 1905«.

Thomas Mann, zwei Schreiben an Hugo von Hofmannsthal, 1909[41]

Thomas Manns Briefe an Hugo von Hofmannsthal sind aus einer frühen Edition von Hellmut J. Freund bekannt.[42] Von den Handschriften jedoch fehlte seit langem jede Spur. Nun sind immerhin zwei der Schreiben im Handel aufgetaucht und konnten vom Hochstift erworben werden. Nach Auskunft des Händlers sollen sie einst dem Schauspieler Fritz Rémond gehört haben, den Hofmannsthal seit der Inszenierung von ›Der Tor und der Tod‹ am Münchner Gärtnerplatztheater im Jahr 1898 (Regie: Ludwig Ganghofer) kannte.

Das eine Schreiben ist eine Briefkarte mit den gedruckten Initialen von Manns Schwiegervater Alfred Pringsheim. Es dürfte am 16. oder 17. Juni 1909 entstanden sein. Am Nachmittag des 17. Juni fand in Max Lippmanns ›Künstlertheater‹ auf dem Ausstellungsgelände der Münchner Theresienhöhe die feierliche Eröffnung der Festspiele des Deutschen Theaters (Berlin) statt. Alexander Moissi spielte unter der Regie von Max Reinhardt Shakespeares ›Hamlet‹. In seinen Zeilen warnt Thomas Mann vor einem anschließenden Essen in Gabriel von Seidls Ausstellungsrestaurant und schlägt stattdessen vor, sich im Kunstgewerbehaus in der Pfandhausstraße (heute Pacellistraße) zu treffen. Ob dieses Essen tatsächlich stattfand, ist ungewiss, die umjubelte Aufführung dauerte bis tief in die Nacht.

Das zweite Schreiben ist eine Bildpostkarte, die die Fassade der Spielbank von Monte Carlo zeigt (Abb. 14). Thomas Mann hielt sich bis Mitte November mit seiner Frau und seinem Bruder an der Côte d'Azur auf; das Erlebnis der Spielbank hinterließ im Werk beider Brüder deutliche Spuren. Thomas Manns

40 Hs–31125
41 Hs–31111 und Hs–31112
42 Thomas Mann – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, in: Almanach. Das zweiundachtzigste Jahr. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 13–44.



Abb. 14. Thomas Mann an Hugo von Hofmannsthal, 9. November 1909.

Aufschrift auf der Abbildungsseite stammt vom 9. November 1909: »Schönsten Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen, im Besonderen für die guten Nachrichten über die Komödie!« Hofmannsthal war im Sommer 1909, auch angeregt durch Reinhardts ›Hamlet‹-Inszenierung, mit der zweiten Fassung seiner Komödie ›Cristinas Heimreise‹ weit vorangekommen, so dass sie im Februar 1910 am Deutschen Theater in Berlin aufgeführt werden konnte.

Konrad Heumann, Bettina Zimmermann

Bibliothek

Das Jahr 2016 war für die Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts das erste Jahr, in der die Carl Friedrich von Siemens Stiftung München unseren Ankaufsetat mit € 20 000 förderte. Dank dieser großzügigen Zuwendung für die Anschaffung von Forschungsliteratur konnten rund 600 Titel, überwiegend zum Sammlungsschwerpunkt Romantik und Goethezeit, angeschafft werden. Aus eigenen Mitteln ergänzt die Bibliothek verstärkt den Altbestand in den Sammelschwerpunkten. Besonders im Bereich der Literatur der deutschen und europäischen Romantik konnten einige Lücken geschlossen werden.

Bibliothek von Johann Caspar Goethe

Für die Vervollständigung der Bibliothek von Goethes Vater war es ein Rekordjahr. Rund 40 Titel konnten erworben werden, darunter einige sehr seltene und auch solche, die zur virtuellen Bibliothek des Sohnes gehören und für dessen Entwicklung und Erziehung wichtig waren. Dazu zählen einige Werke, die Johann Caspar Goethe auf bzw. für seine italienische Reise im Jahr 1740 erwarb, etwa das populäre Werk von Giovanni Della Casa (1503–1556), *Il Galateo: volgare e latino; Giuntovi il trattato degli Uffizi comuni, l'orazione a Carlo V, l'orazione alla Repubblica di Venezia e le Rime* (Venezia: S. Occhi, 1740). In Liebholds Verzeichnis der Bibliothek ist das Buch ohne Jahr verzeichnet, es fand sich nun ein Exemplar, das 1740 in Venedig erschien, und das Johann Caspar dort während seines Aufenthalts in der Lagunenstadt gekauft haben könnte. Giovanni della Casa war 1544 zum päpstlichen Nuntius in Venedig ernannt worden, verfolgte das Konzil von Trient und führte in Venedig die Inquisition ein. Sein berühmtestes Werk, ›Il Galateo ovvero de' costumi‹ (dt. ›Galateo oder Von den Sitten‹), ist ein Erziehungsbuch, dessen Name »Galateo« in Italien ähnlich sprichwörtlich wurde wie der deutsche »Knigge«. Jacob Burckhardt hat den ›Galateo‹ in seiner ›Kultur der Renaissance in Italien‹ als eine »Schule der Höflichkeit« bezeichnet. Der Traktat sei »eine schön und geistvoll geschriebene Unterweisung in der guten Lebensart, in Delikatesse und Takt überhaupt«.[43] Man kann das erstmals 1558 erschienene Buch noch heute mit großem Vergnügen lesen und wird dabei feststellen, dass die Anstands- und Benimmregeln in den europäischen Gesellschaften offenbar viel beharrlicher sind als man glaubt.

43 Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hrsg. und mit einer Einführung von Walther Rehm, Stuttgart 1960, S. 403 f.



NOTIZIE
DELLA
SANTA CASA
DELLA GRAN MADRE DI DIO
MARIA VERGINE
ADORATA IN LORETO

Già sparse in fogli sciolti, ed ora dalla pia devozione d'un umile Canonico della medesima, raccolte in questo libro, a fine, che più restino conservate: con una breve Relazione della stessa, estratta dall'Angelita, Torsellino, Serragli, Renzoli, ed altri, che copiosamente ne scrissero. Con l'aggiunta de' preziosi Doni, che sono stati fatti fino all'anno 1738., con l'Offizio della sua Traslazione, conceduto da INNOCENZO XII. di gl.me. alla Provincia della Marca, e con l'aggiunta in questa nuova impressione di alcune Orazioni, e delle Poste de' Viaggi per diverse parti del Mondo.

In ANCONA, MDCCXXXIX.
Per Nicola Bellelli Stamp. di S. CASA.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

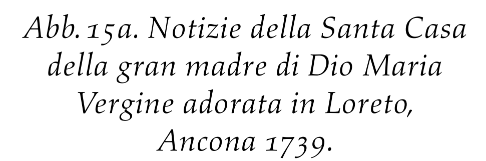


Abb. 15a. Notizie della Santa Casa della gran madre di Dio Maria Vergine adorata in Loreto, Ancona 1739.



LE GLORIE MAESTOSE
DEL SANTUARIO
DI LORETO
OPERA NUOVA DI BALDASSARE BARTOLI
CAPELLANO D' ONORE
DELL' ALTEZZA SERENISSIMA
ELETTORALE DI BAVIERA
CON PRIVILEGIO DEL SOMMO PONTEFICE
Dedicato all' Eminentiss. Principe
IL SIG. CARDINALE ALTIERI.

In Macerata, per gli Eredi del Pannelli Stamp.
del S. Offizio Con Lic. de' Sup.

Abb. 15b. Baldassare Bartoli, Le glorie maestose del Santuario di Loreto, Macerata 1733.

Ebenfalls zu den Werken, die Goethes Vater während seines Aufenthaltes in Italien erwarb, zählen zwei kleine Broschüren, die der bekennende Lutheraner für seinen Besuch der »Santa Casa« in dem katholischen Wallfahrtsort Loreto beschaffte. Die *Notizie della Santa Casa della gran madre di Dio Maria Vergine adorata in Loreto … con l'aggiunta in questa nuova impressione di alcune Orazioni, e delle Poste de' Viaggi per diverse parti del Mondo* (Ancona: N. Bellelli, 1739; Abb. 15 a) und die Schrift *Le glorie maestose del Santuario di Loreto. Opera nuova, di Baldassare Bartoli, capellano d'onore dell'altezza Serenissima elettorale di Baviera. Dedicato all'Eminentiss. Principe il Sig. Cardinale Altieri* (Macerata: Pannelli, 1733; Abb. 15 b). Um den Wallfahrtsort Loreto zu erreichen, benutzte Goethes Vater die zu jener Zeit beliebteste Route in den Süden: über Padua und Ferrara nach Bologna, dann auf der Via Emilia zur Adriaküste und ab Rimini am noch winterlichen Meer entlang über Ancona nach Loreto. Der berühmte Wallfahrtsort an der Adria gehörte in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu den unbedingt aufzusuchenden Touristenattraktionen. Obwohl Johann Caspar die Legende von dem aus Palästina nach Italien versetzten Haus der Mutter Gottes als ein Beispiel des katholischen Aberglaubens



Abb. 16. Roma antica e moderna,
Roma 1660.

ansah, klebte er in seinen Führer doch einen Zettel ein, der den Besuch der heiligen Stätte bestätigte. Die beiden nun einzeln erworbenen Bände ließ Goethes Vater zusammenbinden, und sein Sohn bestimmte das Bändchen beim Verkauf der väterlichen Bibliothek für sich und ließ es sich nach Weimar schicken.

Ebenfalls für die Reise nach Italien dürfte das seltene Buch: *Roma antica e moderna. Nella quale si contengono chiesa, monasterij, hospedali, compagnie, collegij, e seminarij …; indice de' sommi pontefici, imperatori, e duchi; con una copiosissima tavola, & altre nuove aggiunte* (Roma: Franzini, 1660; Abb. 16) angeschafft worden sein, das im Elternhaus vielleicht schon die Sehnsucht des Sohnes nach Rom weckte. Doch auch der Vater wird es für die Niederschrift seiner Reisebeschreibung genutzt haben, denn es enthält zahlreiche Stiche und Beschreibungen von römischen Bauwerken und Sehenswürdigkeiten. Gleiches gilt für den extrem seltenen Band *Vere massime politiche e morali. Ponderate sopra il testo di Crispo Salustio nella congiura di Catilina* (Venezia: Groppo, 1715), von dem bislang nicht klar war, ob er überhaupt existiert, da es in Liebholdts Liste unter stark gekürztem Titel verzeichnet war, unter dem das kleine Duodez-Bändchen bislang in keinem Auktions- oder Antiquariatskata-

log gefunden werden konnte. Doch nun tauchte er in einem italienischen Antiquariat auf und konnte für unsere Vaterbibliothek erworben werden.

Überhaupt standen die Anschaffungen des Jahres 2016 sehr im Zeichen von Goethes Vater und seinem ›Viaggio per l'Italia fatto nel Anno MDCCXL‹. Wir wissen aus der Niederschrift von Johann Caspar, dass er in Venedig den Gelehrten, Dichter und Opernlibrettisten Apostolo Zeno traf. Zeno hatte mit Scipione Maffei und Antonio Vallisnieri 1710 das ›Giornale de' letterati d'Italia‹ herausgegeben und war 1718 einer Einladung Kaiser Karls VI. nach Wien gefolgt, der ihn zum Hofdichter machte. 1729 kehrte er nach Venedig zurück. Bereits in Wien betätigte er sich als Librettist und gab in seinen Melodramen der italienischen Oper eine regelmäßige Gestalt. Besondere Bedeutung erlangte er auch als Biograph und Historiker. 1740 traf er mehrfach mit Johann Caspar Goethe in Venedig zusammen. Dieser berichtete ihm über den Tod »des berühmten Wolff«, was zu einer Verwechslung führte. Während Johann Caspar von dem Hamburger Theologen Johann Christoph Wolf (1683–1739) sprach, meinte Zeno den Philosophen Christian Wolff (1679–1754), den er ins Italienische übersetzt hatte. Dieses Werk, 1737 bei Pasquali in Venedig erschienen, konnte nun angekauft werden: *Logica ovvero Riflessioni sopra le forze dell'Intelletto Umano e sopra il legittimo loro uso nella cognizione della verità* (dt.: Vernünftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes; Venezia: Pasquali, 1737). Darüber hinaus konnte die Hochstift-Bibliothek noch zwei weitere wichtige Werke Zenos anschaffen: Giusto Fontaninis *Biblioteca dell'eloquenza Italiana. Con le annotazioni del Apostolo Zeno* (Venezia: Pasquali, 1753) sowie Apostolo Zenos *Dissertazioni vossiane cioè giunte e osservazioni intorno agli storici italiani che hanno scritto latinementa, rammentati del Vossio nel III. libro de Historicis latinis* (Venezia: Alerizzi, 1752/1753). Das Werk des Prälaten und Bibliothekars Giusto Fontanini (1666–1736) hat Zeno mit einer umfangreichen Bibliographie und mit Anmerkungen zu den Autoren versehen. Es verzeichnet alle namhaften Werke der Philosophie, Literatur, und Theologie, die in italienisch geschrieben oder ins Italienische übersetzt worden sind. Damit ist es eine wichtige Quelle für die italienische Literatur der Zeit, für die sich Johann Caspar besonders interessierte. Zur gleichen Zeit verfasste Zeno Bemerkungen und Ergänzungen zu Vossius' Werk ›De historicis latinis‹, die allerdings erst nach seinem Tode unter dem Titel ›Dissertazioni vossiane‹ erschienen. In seinem Buch behandelt er die italienischen humanistischen Geschichtsschreiber eingehender als Vossius selbst.

Zenos Werke erschienen übrigens in jenen venezianischen Buchhandlungen, die Johann Caspar Goethe in seiner Reisebeschreibung beschreibt:

> Zu den namhaftesten Buchhändlern wird heute unter anderem Pasquali gezählt, dessen Laden neben der berühmten Rialto-Brücke liegt und der mit seiner Ware gute Geschäfte macht. […] Dann gibt es noch einen weiteren

> Buchhändler, der Albrizzi heißt und ein sehr kühner Mann ist. […] Er […] hat derzeit eine neue Ausgabe in Folio von Tassos ›Gerusalemme liberata‹ in Arbeit. Sie wird eine der prachtvollsten werden, die man je gesehen hat, da ihr zahlreiche Kupferstiche aus der Hand des berühmtesten Künstlers beigegeben werden; einige davon habe ich schon bestaunen dürfen.[44]

Jene Tasso-Ausgabe ist die Prachtausgabe in Großfolio *La Gerusalemme liberata con le figure di Giambatista Piazzetta* (Venedig: Giambattista Albrizzi, 1745), die zu den schönsten illustrierten Ausgaben des 18. Jahrhunderts zählt. Die Originalausgabe erzielt bei Auktionen einen Preis im fünfstelligen Bereich, ein wunderschönes und sehr aufwendig hergestelltes Faksimile in Originalgröße konnte nun für die Bibliothek des Hochstifts günstig angeschafft werden, so dass wir nun auch die Kupferstiche Piazzettas bestaunen dürfen.

Dass Goethes Vater die Klassikerausgaben von Jean Masson sehr schätzte, die Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam erschienen, ist kein Geheimnis. Auch Goethe nutzte sie, etwa während des Studiums in Straßburg. Ein Band fehlte bislang in unserer Sammlung, der jetzt auftauchte und in Amsterdam angekauft werden konnte: Jean Masson, *P. Ovidii Nasonis vita. Ordine chronologico sic delineata ut poetae fata & opera veris assignentur annis; notisque philologicis & historicis illustrentur, atque Augustei Aevi ritus moresque varii elucidentur* (Amstelodami 1708). In dem jetzt erworbenen Band befanden sich neben der Lebensbeschreibung Ovids zudem noch zwei weitere Werke der Reihe, nämlich die Ausgaben *C. Plinii Secundi Junioris vita. Ordine chronologico sic digesta, ut varia dilucidentur historiae Romanae puncta, quae Flavios imperatores, uti Nervam Traianumque spectant* (Amstelodami: Jansson-Waesberg, 1709) und *Q. Horatii Flacci vita ordine chronologico* (Lugduni Batavorum: Dyckhuysen, 1708).

Ob die Lebensbeschreibung Ovids auch für den Lateinunterricht im Elternhaus herangezogen wurde, lässt sich nicht belegen, aber dass die alten Sprachen damals ein wichtiges Lehrfach waren, zeigte sich bereits bei den Neuerwerbungen des letzten Jahres als Christoph Speccius' ›Praxis Declinationum‹ und das populäre Latein-Lehrbuch von Christoph Cellarius, ›Latinitatis probatae et exercitae liber memorialis‹, angeschafft werden konnten. In diesem Jahr gelang es, die Werke Ciceros anzuschaffen, die dem jungen Goethe nicht allein im Elternhaus, sondern auch bei seinem Studium in Leipzig wertvolle Dienste erwiesen. Dabei war es nicht einfach, anhand des handschriftlichen Katalogs von Liebholdt aus dem Jahr 1794 die richtige Cicero-Ausgabe herauszufinden, denn eine Oktavausgabe von »Ciceronis Epistolarum«, die 1750 in

44 Johann Caspar Goethe, Reise durch Italien im Jahre 1740. Viaggio per l'Italia, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung e.V. Übersetzt und kommentiert von Albert Meier unter Mitarbeit von Heide Hollmer, München 1986, S. 49 f.

Halle erschienen wäre, ließ sich bisher nicht nachweisen. In Halle, im Verlag des Waisenhauses, aus dem Goethes Vater viele Bücher bezog, erschien allerdings 1756/1757 eine Ausgabe mit Ciceros Werken, die eben jener Johann August Ernesti besorgte, bei dem Goethe in Leipzig Vorlesungen zur römischen Literatur hörte, wie wir aus ›Dichtung und Wahrheit‹ wissen:

> Da mir alle Hoffnung nach Göttingen abgeschnitten war, wendete ich nun meinen Blick nach Leipzig. Dort erschien mir Ernesti als ein helles Licht, auch Morus erregte schon viel Vertrauen. […] Wenn ältere Personen recht pädagogisch verfahren wollten, so sollten sie einem jungen Manne etwas, was ihm Freude macht, es sei von welcher Art es wolle, weder verbieten noch verleiden, wenn sie nicht zu gleicher Zeit ihm etwas anderes dafür einzusetzen hätten, oder unterzuschieben wüßten. Jedermann protestirte gegen meine Liebhabereien und Neigungen, und das was man mir dagegen anpries, lag theils so weit von mir ab, daß ich seine Vorzüge nicht erkennen konnte, oder es stand mir so nah, daß ich es eben nicht für besser hielt als das Gescholtene. Ich kam darüber durchaus in Verwirrung und hatte mir aus einer Vorlesung Ernestis über Cicero's Orator das Beste versprochen; ich lernte wohl auch etwas in diesem Collegium, jedoch über das, woran mir eigentlich gelegen war, wurde ich nicht aufgeklärt. Ich forderte einen Maßstab des Urteils und glaubte gewahr zu werden, daß ihn gar niemand besitze.[45]

So scheint es sehr wahrscheinlich, dass Johann Caspar für seinen Sohn die Ausgabe *M. Tullii Ciceronis Operum volumen tertium. M. Tullii Ciceronis Epistolarum ad diversos, libri XVI / … ad Atticum / … ad Quintum fratrem / … ad Brutum* (Halle: Verlag des Waisenhauses, 1756) anschaffte. Gleiches gilt für die Ausgabe von Ciceros ›De oratore‹, die Goethe nennt, und die in der väterlichen Bibliothek in der ebenfalls von Ernesti herausgegebenen Ausgabe (Halle: Verlag des Waisenhauses 1759) vorhanden war. Angeschafft werden konnte nun die textidentische Ausgabe aus dem Jahr 1772. Dass sich nicht allein der Sohn, sondern auch Johann Caspar für die römischen Dichter interessierte, belegt die Ausgabe: *Le epistole famigliari di Cicerone già tradotte, & hora in molti luoghi corrette da A. Manuzio, con gli argomenti a ciascuna epistola, esplicazioni de' luoghi difficili* (Venedig: Piacentini, 1736), die sich Goethes Vater aus Venedig mitbrachte.

Mit welchen Latein-Lehrbüchern Goethe im elterlichen Haus lernen musste, davon war bereits die Rede. Entschlüsselt werden konnte nun auch, welche Ausgabe sich hinter der von Liebholdt gewählten Angabe: »Müller, Lateinischer Scribent, o.O. o.J.« verbirgt. Der Schreiber hatte hier nicht den Titel aufgenommen, sondern eine Beschreibung gegeben. Das Lateinbuch, mit dem Goethe die lateinischen Autoren im Elternhaus vermittelt bekam, stammte

45 WA I 27, S. 43, 66 f.

von Gottfried Ephraim Müller und hieß: Historisch-critische Einleitung zu nöthiger Kenntniß und nützlichem Gebrauche der alten lateinischen Schriftsteller (Dresden: Walther, 1747–1751). Von dem fünfbändigen Werk konnten die Bände 1, 2 und 5 angeschafft werden.

Zu den Lehrbüchern, die für die Bibliothek des Vaters in diesem Jahr erworben werden konnten, zählen auch zwei Bücher aus dem Verlag des Waisenhauses in Halle, nämlich von Johann Gottfried Groß, *Der angehende Lateiner: das ist erste Uebungen nach der lateinischen Sprache nach der langischen Grammatic, bestehend in mehr als zweytausend Formeln … in zwey Cursus abgetheilet, … nebst einigen in der Uebung sehr vortheilhaft befundenen Tabellen, und einem besondern Nomenclatore der hierinnen vorkommenden lateinischen Wörter* (1769) sowie Joachim Langes *Verbesserte und Erleichterte Lateinische Grammatica: mit einem Paradigmatischen und Dialogischen Tirocinio* (1736). Außerdem konnte noch Philipp Melanchthons *Grammatica Latina* (Lipsiae: Gleditsch, 1706) angeschafft werden, die Johann Caspar in der seitenidentischen Ausgabe von 1714 besaß.

Schon während seiner Leipziger Studienzeit machte Goethe die Bekanntschaft eines Naturforschers und eines Werkes, das ihn bis ins hohe Alter hinein beschäftigen sollte. Die Rede ist von Georges Louis le Clerc de Buffon (1707–1788) und seiner berühmten Naturgeschichte, *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du Cabinet du Roy* (15 Bde., Paris: de l'Imprimerie Royale, 1749–1767). Buffons Hauptwerk entstand in Zusammenarbeit mit Louis Jean-Marie Daubenton. Was Goethe damals von dem noch bis 1804 in 44 Bänden erscheinenden Standardwerk kennen konnte, waren die ersten 15 Bände, die zwischen 1749 und 1767 erschienen waren und nun für die Bibliothek des Hochstifts mit vielen der wunderbaren Kupferstiche erworben werden konnten. Als Goethe bei dem »außerordentlich leutseligen und wohltätigen« Medizinprofessor Christian Gottlieb Ludwig am Mittagstisch sitzt, hört er, wie er in ›Dichtung und Wahrheit‹ schreibt, »Haller, Linné, Buffon […] mit großer Verehrung nennen«.[46] Auch in seiner Weimarer Zeit zog Goethe Buffons Werk zu seinen eigenen naturwissenschaftlichen Studien heran. Sein Typus-Konzept hat bei Buffon seinen Vorläufer. Eine ausführliche Charakterisierung Buffons gibt Goethe in seiner letzten naturwissenschaftlichen Schrift, in den ›Principes de Philosophie zoologique‹ (1832).

Im Zusammenhang mit Goethes Leipziger Studienaufenthalt steht auch ein seltenes kleines Büchlein, das laut Titelblatt 1765 in Frankfurt und Leipzig erschienen war. Es trägt den Titel *Fragmente, Versuche und Kleinigkeiten*. Das bemerkenswerte Buch eines anonymen Autors gewährt einen satirischen Blick auf die gelehrte Welt aus der Sicht eines reimenden Dilettanten. Unterteilt ist das Buch in fünf Abteilungen und beginnt mit der »Probe eines Lehrgedichtes«

46 Ebd., S. 67.

über das »Wesen und die Bestimmung des Menschen«. Es folgt die Abhandlung ›Erste Gründe der Karminologie, oder Philosophische Abhandlung von Gelegenheitsgedichten auf Verlangen und zum Gebrauch seiner Zuhörer nach der Lehrart der Mathematiker historisch, dogmatisch, polemisch, praktisch und pragmatisch entworfen von X.Y.Z.‹ mit einer satirischen Widmung an »Zeitungsschreiber, Recensenten und Journalisten und einer kleinen Liste fingierter Buchtitel« sowie eine Satire mit dem schönen Titel ›Die Parukke im Glanz solte und wolte als der Hochädelgebohrne und Rechtshochgelahrte Herr Herr N.N. Dieselbe zum erstenmal würdigten Ihr Hochädelgebohrnes Haupt damit zu schmükken glückwünschend vorstellen Skribler der Dritte‹. Schließlich folgen noch Oden auf Geburts-, Hochzeits- und Todestage sowie einige Trinklieder und lyrische Tändeleien. Die Vorahnung des Anonymus, seine Versuche würden »in den Augen der wahren Kenner eine schlechte Figur machen« (S. 7) bestätigte sich. Ein Kritiker schrieb: »Sehr schönes Papier mit sehr elenden Versen befleckt. Wie mögen doch wohl dergleichen Leute auf die Gedanken kommen, daß die Welt ihre Versuche lesen will?«[47]

Besonders erfreulich ist der Erwerb eines seltenen Buches, das im Leben des jungen Goethe nach seiner Rückkehr aus Straßburg Epoche machte. Gemeint ist Paul Henri Mallets (1730–1807) *Introduction à l'histoire de Dannemarc, où l'on traite de la religion, des loix, des mœurs et des usages des anciens Danois* (Kopenhagen 1755) mit dem Supplement-Band *Monumens de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756), der eine frühe französische Übersetzung der isländischen Edda enthält, gefolgt von einigen Oden und Elogen. Paul Henri Mallet, ein Historiker aus Genf, verfasste die Einführung in die Geschichte Dänemarks als erst 25-jähriger. Er arbeitete als Professor für Französisch und Geschichte in Kopenhagen. Von besonderem Interesse für den jungen Goethe war das Supplement zur dänischen Geschichte, die *Monumens de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, eine französische Wiedergabe eddischer Texte, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts das Interesse an der nordischen Götter- und Heldensagen sowie an der vorchristlichen Religion des Nordens weckte. Mit diesem Werk wurde die nordische Mythologie – von Mallet in zeittypischer Weise für keltisch gehalten – erstmals in einer modernen Sprache zugänglich und in dieser Form verbreitete sie sich ab 1763, als die zweite Auflage in Genf in einer auf sechs Bände erweiterten Ausgabe erschien, durch in rascher Folge erscheinende Übersetzungen ins Deutsche (1765), Englische (Percys ›Northern Antiquities‹, 1770), Russische (1777) und Polnische (1807). Die Wirkung der Schrift auf die Literatur der Zeit war enorm und erfasste auch noch Jahrzehnte später europäische Romantiker wie etwa die

47 Literatur der schönen Wissenschaften und klassischen Schriftsteller, 1. Bd., Frankfurt und Leipzig 1780, S. 343.

Briten Thomas Percy und Thomas Gray oder polnische und russische Romantiker. In Deutschland zeigten sich Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und Friedrich Gottlieb Klopstock begeistert, ebenso Goethe und Herder, der in den ›Monumens‹ gar »eine Rüstkammer eines neuen deutschen Genies« erkannte,[48] dessen Inspiration durch die nordische Mythologie er derjenigen durch die römische programmatisch vorzog.

Diese Vorstellung faszinierte auch Goethe, der im 12. Buch seiner Autobiographie ausführlich darüber berichtet:

> Was mich betraf, so fuhr ich fort, die Dichtkunst zum Ausdruck meiner Gefühle und Grillen zu benutzen. […] Durch Klopstocks Oden war denn auch in die deutsche Dichtkunst nicht sowohl die nordische Mythologie, als vielmehr die Nomenklatur ihrer Gottheiten eingeleitet; und ob ich gleich mich sonst gern alles dessen bediente, was mir gereicht ward, so konnte ich es doch nicht von mir gewinnen, mich derselben zu bedienen, und zwar aus folgenden Ursachen. Ich hatte die Fabeln der ›Edda‹ schon längst aus der Vorrede zu Mallets ›Dänischer Geschichte‹ kennen gelernt und mich derselben sogleich bemächtigt; sie gehörten unter diejenigen Märchen, die ich, von einer Gesellschaft aufgefordert, am liebsten erzählte. […] Von einer Seite schlossen sie [sc. die Gottheiten in Goethes Dichtung] sich vielmehr an die Ossianischen gleichfalls formlosen Helden, nur derber und riesenhafter an, von der andern lenkte ich sie nach dem heiteren Märchen hin: denn der humoristische Zug, der durch die ganze nordische Mythe durchgeht, war mir höchst lieb und bemerkenswert. Sie schien mir die einzige, welche durchaus mit sich selbst scherzt, einer wunderlichen Dynastie von Göttern abenteuerliche Riesen, Zauberer und Ungeheuer entgegensetzt, die nur beschäftigt sind, die höchsten Personen während ihres Regiments zu irren, zum besten zu haben und hinterdrein mit einem schmählichen, unvermeidlichen Untergang zu bedrohen.[49]

So war Mallets Buch ein enormer Erfolg beschieden, auch deshalb, weil das Buch in französischer Sprache abgefasst war und die nordischen Mythen auf diese Weise einem weiten europäischen Publikum zugänglich gemacht wurden. Außerdem hatte Mallet die Absicht verfolgt, die nordischen Stoffe zu popularisieren und dazu leicht lesbare Textauszüge aus der Edda verwendet. »Vor allem aber erschien es zur rechten Zeit, als nämlich mit Winckelmanns Begründung des Klassizismus auch dessen ästhetische Überwindung auf die Tagesordnung kam. Erst vor dem Hintergrund dieser Debatte entdeckten die Zeitgenossen die eddische Mythologie als unverbrauchtes Reservoir einer neuen

48 Johann Gottfried Herder, Sämmtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 1, Berlin 1877, S. 74 (aus einer Rezension des Jahres 1765).

49 WA I 28, S. 142 f.

Ästhetik des Erhabenen«.[50] Von hier aus führt der Weg zur Begeisterung der deutschen Dichter für den gälischen Sänger Ossian, der nicht nur bei Goethe, sondern in ganz Europa eine Welle des Ossianismus auslöste. Die hübsche Vignette, die unsere neue erworbene Ausgabe der ›Monumens‹ ziert, zeigt den obersten Gott Odin auf seinem Pferd Sleipnir und seine Frau Frigg mit Degen und Bogen. Im Vordergrund sieht man einen überwachsenen Steinaltar neben einem großen Runenstein, an einem Baum lehnen rätselhafte Runenkalender. Mehrere Details der Vignette stützen sich nach der nebenstehenden Erläuterung, auf Thomas Bartholins (1659–1690) Werk ›Antiquitatum Danicarum de causis comtemptae a Danis adhuc gentilibus mortis libri tres‹ (1689).

Die theologische Abteilung der Bibliothek Johann Caspars konnte durch zwei Bände ergänzt werden. Friedrich Christoph Steinhofers *Tägliche Nahrung des Glaubens aus der Erkänntniss Jesu: nach den wichtigsten Zeugnissen der Epistel an die Ebräer* (Tübingen: Berger, 1761) fand ebenso den Weg in die väterliche Bibliothek, wie das *Biblische Spruch-Register welches nach der Alphabets-Ordnung die fürnehmsten Sprüche wie sie von Anfang lauten in sich hält. Zu sonderbarem Nutzen und Vortheil denen Liebhabern Heiliger Schrift* (Lemgo 1761). Eine letzte Unsicherheit bleibt bei der Bestimmung eines religiösen Erbauungsbuches, das im Verzeichnis der Bibliothek, wie folgt angegeben ist: »Über das Leiden, Sterben und Auferstehen Jesu Christi, o.O. o.J. (mit schönen Kupfern)«. Der unpräzise Titel verhinderte bisher eine genaue Zuordnung. Erworben wurde jetzt ein Band des Autors Gottlieb Creutzberg (d.i. Philipp Balthasar Sinold von Schütz) mit dem Titel: *Wahre Seelen-Ruhe in den Wunden Jesu oder Achtzig Paßions Andachten über das gantze Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi; mit schönen Kupfern* (o.O.: Bey Joh. Friedrich Gleditsch sel. Sohn, 1733).

Den festen Glauben der Menschen an den liebenden Gott erschütterte ein Ereignis in Goethes Jugendzeit, das als eines der größten Naturkatastrophen des Kontinents im 18. Jahrhundert gilt: das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755. Am 1. November, dem Feiertag Allerheiligen, war die reiche Haupt- und Handelsstadt Portugals von einem schweren Erdbeben heimgesucht worden. Nach heutigen Schätzungen hatte das Beben die Stärke 9 auf der Richter-Skala. In ganz Europa waren dessen Auswirkungen zu spüren. Mit mehr als 100 000 Todesopfern gehört es zu den zerstörerischsten Naturkatastrophen der Geschichte. Etwa 85 Prozent aller Gebäude Lissabons, damals die viertgrößte Metropole Europas, wurden zerstört, darunter die berühmten königlichen Paläste und Bibliotheken mit all ihren Schätzen. Drei bis sechs Minuten lang bebte die Erde und riss dabei meterbreite Spalten im Boden auf und verwüstete das Stadtzentrum. Etliche Nachbeben folgten. Es brachen schwere

50 Julia Zernack und Katja Schulz, Wie die nordischen Helden und Götter bis heute fortleben, in: Forschung Frankfurt 30 (2012), H. 3, S. 30–37, hier: S. 32.

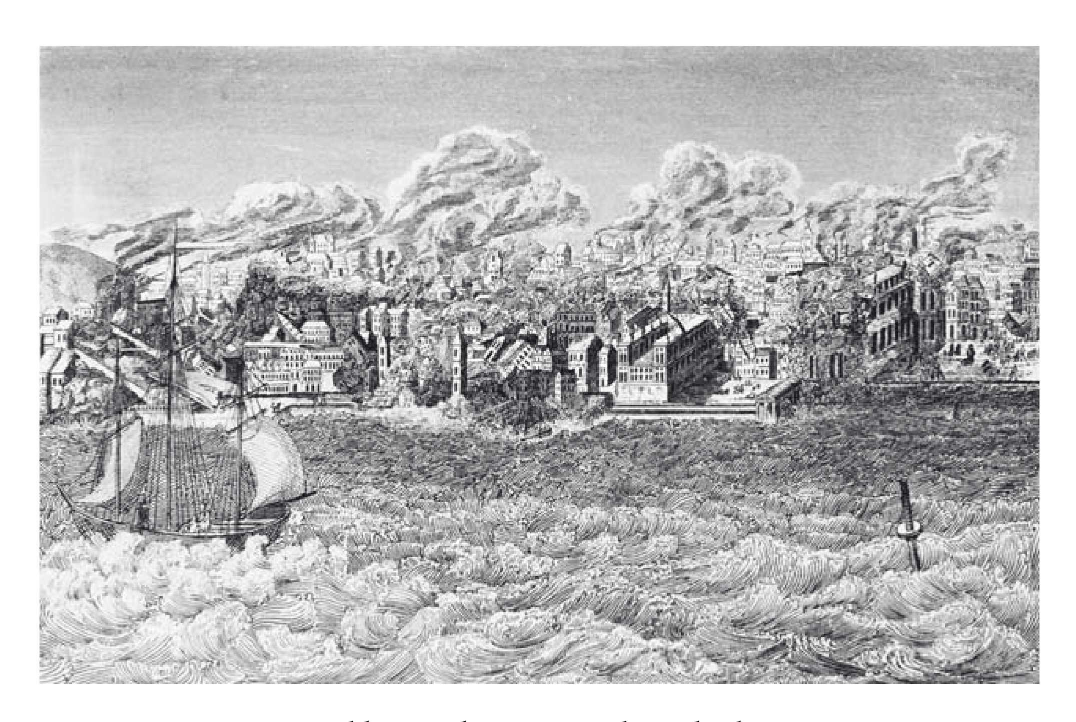


Abb. 17. Johann Konrad Friedrich,
Die Wundermappe oder sämmtliche Kunst- und Natur-Wunder des ganzen Erdballs (Frankfurt am Main, Bd. 10, 1836).

Brände aus. Die Überlebenden der Erdstöße flüchteten sich in den Hafen und sahen dort, dass das Meer zurückgewichen war, um wenige Minuten später mit einer mächtigen Flutwelle den Hafen zu überrollen. Nach Augenzeugenberichten setzten die Erdstöße morgens ein, als viele Gläubige gerade in den Kirchen der Stadt die Allerheiligengottesdienste feierten. Diejenigen also, die zum Gottesdienst gegangen waren, wurden unter den Trümmern der Kirchen begraben.

Diese ungeheure Naturkatastrophe war ein enormes Medienereignis. Die europäische Öffentlichkeit gierte nach Nachrichten, die sich auch in Windeseile verbreiteten. Ebenso die Bilder, in diesem Fall Kupferstiche, die von diesem Unglück entstanden. Viele zeigten Lissabon vor und nach der Zerstörung. Die Wirkung reichte weit bis ins 19. Jahrhundert, wie eines der neu erworbenen Bücher zeigt, nämlich Johann Konrad Friedrichs *Die Wundermappe oder sämmtliche Kunst- und Natur-Wunder des ganzen Erdballs* (Frankfurt am Main, Bd. 10, 1836; Abb. 17). Ähnliche Stiche bekam auch der sechsjährige Johann Wolfgang Goethe zu sehen, denn in der zur Oster- und Herbstmesse erscheinenden Zeitschrift ›Frankfurter Meß-Relation‹ im Jahr 1756, waren ebensolche Stiche von Goethes Zeichenlehrer Johann Michael Eben wiedergegeben.

Mit welcher Wucht das Ereignis die Menschen und Gelehrten der Zeit traf, und eben auch das Leben der Familie Goethe betraf, macht Goethe viele Jahre später in seiner Autobiographie deutlich, wo es heißt:

> Durch ein außerordentliches Weltereigniß wurde jedoch die Gemüthsruhe des Knaben zum erstenmal im tiefsten erschüttert. Am ersten November 1755 ereignete sich das Erdbeben von Lissabon, und verbreitete über die in Frieden und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheuren Schrecken.[51]

Welchen Eindruck und welche Verwirrung das Ereignis für den 6-jährigen Goethe selbst bedeutete, formuliert er so:

> Der Knabe, der alles dieses wiederholt vernehmen mußte, war nicht wenig betroffen. Gott, der Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, den ihm die Erklärung des ersten Glaubens-Artikels so weise und gnädig vorstellte, hatte sich, indem er die Gerechten mit den Ungerechten gleichem Verderben preisgab, keineswegs väterlich bewiesen. Vergebens suchte das junge Gemüth sich gegen diese Eindrücke herzustellen, welches überhaupt um so weniger möglich war, als die Weisen und Schriftgelehrten selbst sich über die Art, wie man ein solches Phänomen anzusehen habe, nicht vereinigen konnten.[52]

Als Goethe diese Sätze niederschrieb, hatte er sich, um sein Gedächtnis aufzufrischen, aus der Weimarer Bibliothek das dreibändige Werk *Beschreibung des Erdbebens, welches die Hauptstadt Lissabon und viele andere Städte in Portugall und Spanien theils ganz umgeworfen, theils sehr beschädigt hat* (Danzig 1756) ausgeliehen, das nun, gemeinsam mit fünf weiteren Büchern zu dem Ereignis, in die Bibliothek aufgenommen werden konnte. Zwei davon, Maschenbauers *Angestellte Betrachtung über die den 1. November 1755. so ausserordentliche Erdbeben und Meeresbewegungen, wodurch die Grundfeste eines grossen Theils Europens erschüttert, und einige derer Städten verunglüket worden* (Augsburg: Wagner, 1756) und J.H. Kühnlins Schrift *Das glücklich und unglückliche Portugall und erschreckte Europa in den grossen und vielfältigen Erd- und Wassers Bewegungen, welche vom 1ten November 1755. bis den 20. Februar dieses Jahres, zu unterschiedenen Zeiten sich ereignet und so viele Städte und Länder beschädigt haben* (Frankfurt und Leipzig 1756; Abb. 18) beschreiben nicht nur die Ereignisse, sondern beschäftigen sich zugleich wissenschaftlich mit den möglichen physikalischen, astronomischen und geologischen Ursachen des Bebens.

51 WA I 26, S. 41.
52 Ebd., S. 43.


Das
glücklich und unglückliche
Portugall
und erschreckte
Europa
in den grossen und vielfältigen
Erd- und Wassers Bewegungen/
welche
vom 1ten November 1755. bis den 20. Fe-
bruar dieses Jahres, zu unterschiedenen Zeiten
sich ereignet und so viele Städte und Länder
beschädiget haben.
Mit den dermahligen
wahrhaften Zustande
der Stadt Lisabon,
historisch beschrieben und in
fünf Theile
verfaßt,
von J. H. Kühnlin.

Frankfurt und Leipzig/ 1756.

Abb. 18. J.H. Kühnlin, Das glücklich und unglückliche Portugall und erschreckte Europa, Frankfurt und Leipzig 1756.

Zu den Intellektuellen, die das Erdbeben aufschreckte, gehört auch der damals 27-jährige Stadtphysikus der Stadt Brugg in der Schweiz, Johann Georg Zimmermann. Goethe wird den Schüler Albrecht von Hallers 1775 auf der Rückreise aus der Schweiz in Straßburg kennen lernen. Zimmermann hatte unmittelbar nach der Katastrophe ein Gedicht verfasst, das unter dem Titel *Über die Zerstörung von Lissabon* (Zürich: Heidegger und Compagnie, 1756) erschien. Die schmale Broschur ist extrem selten und konnte nun günstig für die Bibliothek des Hochstifts erworben werden. Das Werk ist charakteristisch für seine Zeit und als ein philosophisch-theologisches Lehrgedicht konzipiert.

Im Zusammenhang mit der Shakespeare-Lektüre des jungen Goethe, hatten wir bereits in den letzten Jahren darauf hingewiesen, dass im Elternhaus des Dichters in den 1760er Jahren englische Philosophen und politische

Schriftsteller eifrig gelesen wurden. In der Vaterbibliothek finden sich englischsprachige Werke aus allen Bereichen. Das hing auch damit zusammen, dass Johann Caspar dafür sorgte, dass in seinem Haus Englisch gelernt wurde. Der erste englische Sprachmeister wird in der Freien Reichsstadt Frankfurt erst im Juni 1762 nachgewiesen. Und zu den ersten Schülern des Kandidaten der Theologie Johann Peter Christoph Schade gehörten Vater Goethe und seine Kinder. Bereits Ende Juni muss Schade in Goethes Elternhaus Englischstunden gegeben haben, denn Johann Caspars Haushaltungsbuch, das ›Liber domesticus‹, verzeichnet ein Honorar von 5 Gulden und den Erwerb einer englischen Grammatik, wahrscheinlich Johann Königs ›Der getreue englische Wegweiser, oder: Gründliche Anweisung zur englischen Sprache für die Deutschen‹, das in der Bibliothek gleich in zwei Auflagen von 1740 und 1768 vorhanden war.

In der Bibliothek von Goethes Vater sind daher auch eine ganze Reihe von englischen Stücken vorhanden: eine nicht näher spezifizierte ›Collection of English Plays Comedies‹, eine Ausgabe mit den Werken von William Congreve, eine Anthologie ›English originals in Prose and verse‹ (Halle 1760) des Pädagogen und Theologen Johann Ludwig Schulze aus Halle sowie die berühmte Anthologie ›English Miscellanies‹ von John Tompson, dem ersten Professor für Englisch an der Göttinger Universität. Zu den englischen Stücken, die sich in der Bibliothek des Vaters finden, zählt auch John Gays berühmtes Bühnenstück ›The Beggar's Opera‹, das Johann Caspar in der siebten Auflage (London 1737) besaß. In einem Sammelband mit englischen Komödien aus dem 18. Jahrhundert konnte nun auch dieses berühmte Stück in der richtigen Auflage angeschafft werden, allerdings in einer anderen Ausgabe (London 1745). So ungewöhnlich es auf den ersten Blick anmutet, dass der nicht gerade als Theaterfreund bekannte Jurist und Kaiserliche Rat die berühmteste Parodie der englischen Theatergeschichte besaß, die seit ihrer Londoner Uraufführung am 29. Januar 1728 einen Siegeszug um die ganze Welt angetreten hatte, so nachvollziehbar ist es doch, wenn man bedenkt, dass Gay mit seiner »ballad opera« mit Dialogen und Liedern nach bekannten Melodien sowohl die politische Führung als auch den Zeitgeschmack parodierte. Gay, politisch engagiert und ein überzeugter Tory, gab seinem Erfolgsstück politische Brisanz, indem er mit satirischem Blick die gesellschaftlichen Probleme der Zeit – Verarmung, Kriminalität, Prostitution und Alkoholismus – mit amüsanten Anspielungen auf das zeitgenössische Theater mischte.

Dazu passt, dass sich in Goethes Vaterbibliothek auch eine Reihe von wichtigen Zeitschriften der Aufklärung befindet, die Rat Goethe angeschafft hatte, weil sie seinen Vorstellungen von Politik und Gesellschaft entsprachen. Dazu zählen die moralischen Wochenschriften ›The Englishman‹ (1714), ›The Guardian‹ (Vol. I–II, London 1714) und ›The Spectator‹ (Vol. 1–8, London 1747). Alle diese Zeitschriften waren von den beiden Dichtern, Politikern und Jour-

nalisten Joseph Addison und Richard Steele herausgegeben und in Europa sehr populär. Sie hatten Vorbildcharakter für viele andere Wochenschriften. Die Bibliothek Johann Caspar Goethes dokumentiert, dass der Hausherr einen Sinn für englische Schriften über staatliche und religiöse Freiheit oder den Kampf gegen Knechtschaft, Vorurteile und Aberglauben hatte. Neu angeschafft werden konnte eine Ausgabe des ›Spectator‹ (London: Tonson, 1765) sowie eine Ausgabe der englischen Zeitschrift *The Englishman. Being the Sequel of the Guardian* (London: Buckley, 1714), die bislang nicht ermittelt werden konnte, weil Liebholdt in seinem Katalog die falsche Jahreszahl 1724 notiert hatte, die Wochenschrift aber nur 1714 erschien. Herausgeber der Zeitschrift war der irische Schriftsteller Richard Steele (1672–1729), der als Gründungsfigur des aufgeklärten Pressewesens gilt und gemeinsam mit Joseph Addison die Zeitschrift ›The Spectator‹ gegründet hatte. Die Zeitschrift ›The Guardian‹ gründete Steele, der politisch der Whig-Partei angehörte, dann wieder im Alleingang. Er war der Überzeugung, dass England in Gefahr sei, von einer französisch-katholischen Allianz erobert zu werden.

Erworben werden konnte auch die seltene Einzelausgabe der letzten, 57. Nummer der Zeitschrift *The Englishman: being the close of the paper so called. With an epistle concerning the Whiggs, Tories, and new converts* (London: printed for Ferd. Burleigh, 1714). Die Publikation dieses Heftes war auch als Antwort auf Äußerungen in Jonathan Swifts Tory-Wochenzeitung ›Examiner‹ gedacht und führte schließlich dazu, dass Steele, der seit 1713 Mitglied des Unterhauses war, aus dem Parlament ausgeschlossen wurde, da er in seinem Pamphlet für die Erbfolge des Hauses Hannover votiert hatte. Als der Hannoveraner Georg I. wenig später den Thron bestieg, wurde Steele schließlich geadelt und zum Leiter des Drury Lane Theatre in London ernannt.

Die Bedeutung des ›Spectator‹ für die Shakespeare-Rezeption in Frankreich und Deutschland ist in der Forschung mehrfach hervorgehoben worden. In jedem Band und in insgesamt 19 Diskursen ist von Shakespeare und seinen Stücken die Rede. Vor allem in Addisons ›Essay on imagination‹ wird er als Meister dieser Kunst hervorgehoben (Stück 419). An anderer Stelle verteidigt Addison ihn gegen seine Kritiker und merkt an, dass auch die alten großen Dichter wie Aristoteles und Horaz gelegentlich die Kunstregeln preisgeben mussten, um einer größeren Schönheit Raum zu geben. Die Shakespeare-Rezeption des jungen Goethe in seinem Elternhaus spielte im Shakespeare-Jahr 2016 bei den Ankäufen der Bibliothek natürlich eine besondere Rolle. So konnten John Uptons frühe Studie *Critical observations on Shakespeare* (2. Ed., London: Hawkins, 1748) sowie Elizabeth Robinson Montagus *An essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French Dramatic Poets: with some remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire* (London: Dodsley, 1769) für die Bibliothek erworben werden, ebenso einige Bände der Zeitschrift *Curieuses Bücher- und Staats-Cabi-*

nett (Cölln und Franckfurt am Mayn: Renger, 1716–1718), in der einige sehr frühe deutsche Übersetzungen aus dem ›Spectator‹ veröffentlicht wurden, darunter auch Partien aus Shakespeare-Stücken.

Besonders glücklich war es, dass für die Hochstiftsbibliothek der Jahrgang 1769 des *London magazine or Gentleman's monthly intelligencer* (London: Baldwin, 1769) angeschafft werden konnte. Darin findet sich im September-Heft nicht nur ›A letter from James Boswell on Shakespeare's Jubilee at Stratford-upon-Avon‹ (S. 451–454), sondern auch ein Bericht über den Maskenzug zu Ehren des Nationaldichters, dem einige der Verse und Lieder beigefügt waren, die zu diesem Anlass zur großen Shakespeare-Feier in Stratford deklamiert und gesungen wurden. Darunter findet sich auch der ›Warwickshire Song‹ von »Mr. G [arrick].«, den der junge Goethe gekannt haben muss, weil er im Zusammenhang mit seiner eigenen Shakespeare-Rede in einem Brief an Herder vom September 1771 die Wendung »Will of all Wills« zitiert,[53] die in diesem Lied erstmals vorkommt. Zudem belegt das Haushaltungsbuch von Johann Caspar Goethe, dass das beliebte Londoner Magazin im Haus am Großen Hirschgraben gelesen wurde. Dass Goethe über die berühmte Shakespeare-Feier in Stratford-upon-Avon bestens informiert war, die der Schauspieler David Garrick Anfang September 1769 veranstaltet hatte, und der Goethe 1771 in Frankfurt und seine Straßburger Studienfreunde in Straßburg nacheifern wollten, wissen wir auch deshalb, weil Goethe einen sechs Seiten langen Bericht über die »Fête de Shakespear« aus der Dezember-Ausgabe des ›Mercure de France‹ 1769 abschrieb und in den ersten Band seiner Wielandschen Shakespeare-Ausgabe einbinden ließ.

Bereits im letzten Jahrbuch sprachen wir davon, wie wichtig die Einführung über Shakespeare von Nicholas Rowe für Goethe und seinen Straßburger Freundeskreis war. Rowes Shakespeare-Ausgabe in acht Bänden stand Goethe in seinem Elternhaus zur Verfügung. Dass auf Grundlage dieser Ausgabe auch Ausgaben einzelner Stücke hergestellt wurden, die dann bei Shakespeare-Aufführungen in London als Texthefte verwendet werden konnten, war in der Shakespeare-Forschung schon lange vermutet worden. Jetzt gelang es, im englischen Antiquariatshandel eine Ausgabe von Shakespeares *The Tempest* (London: Tonson, 1714) ausfindig zu machen und für die Bibliothek zu erwerben, die auf der Werkausgabe von 1714 beruht und die zusätzlich zu Shakespeares Stück auch die umfangreiche Einführung Rowes enthält. Damit erklärt sich auch, warum Rowes populärer ›Some Account of the Life of Mr. William Shakespear‹ eine so weite Verbreitung fand.

Bemerkenswert und rätselhaft ist eine extrem seltene Sammlung von drei Shakespeare-Stücken aus dem Jahr 1762, die ebenfalls 2016 erworben werden

53 DjG 2, S. 67.



Abb. 19. August Wilhelm Schlegels Exlibris im ersten Band seiner Ausgabe der ›Schauspiele‹ Shakespeares in der Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg (Zürich 1798).

konnte. Der Band vereinigt, ohne Shakespeares Namen auf dem Titelblatt zu nennen, die Stücke ››Romeo and Juliet‹, ›Hamlet, Prince of Denmark‹ und ›Othello, Moor of Venice‹. Der mit *Plays* betitelte Band nennt auf seinem Titelblatt aber auch das Stück ›George Barnwell‹ des englischen Dichters George Lillo und das Textheft des erfolgreichen Stücks ›The London merchant: or, The history of George Barnwell‹ (London 1762) ist dem Band eingebunden. Das 1731 uraufgeführte Trauerspiel war ein enormer Publikumserfolg – und das nicht allein in England, sondern in Frankreich und vor allem in Deutschland. Das Stück war beim bürgerlichen Publikum beliebt. Gerade in Deutschland war der ›Kaufmann von London‹ zwischen 1754 (deutsche Uraufführung) und 1780 eines der meistgespielten Dramen auf den Bühnen des Landes. Auch Goethe und seine Schwester Cornelia sahen es in Frankfurt und in Leipzig im Theater.

Den Abschluss unserer Shakespeareana bilden drei Bände der Eschenburgischen Übersetzung der ›Schauspiele‹ (Zürich: Orell, Geßner, Füßli, 1798–1805), ein Geschenk von Dieter Lehnhardt, von denen der erste Band das Exlibris von August Wilhelm Schlegel enthält (Abb. 19). Der europäische Romantiker nutzte die Ausgabe für seine eigene Shakespeare-Übersetzung.

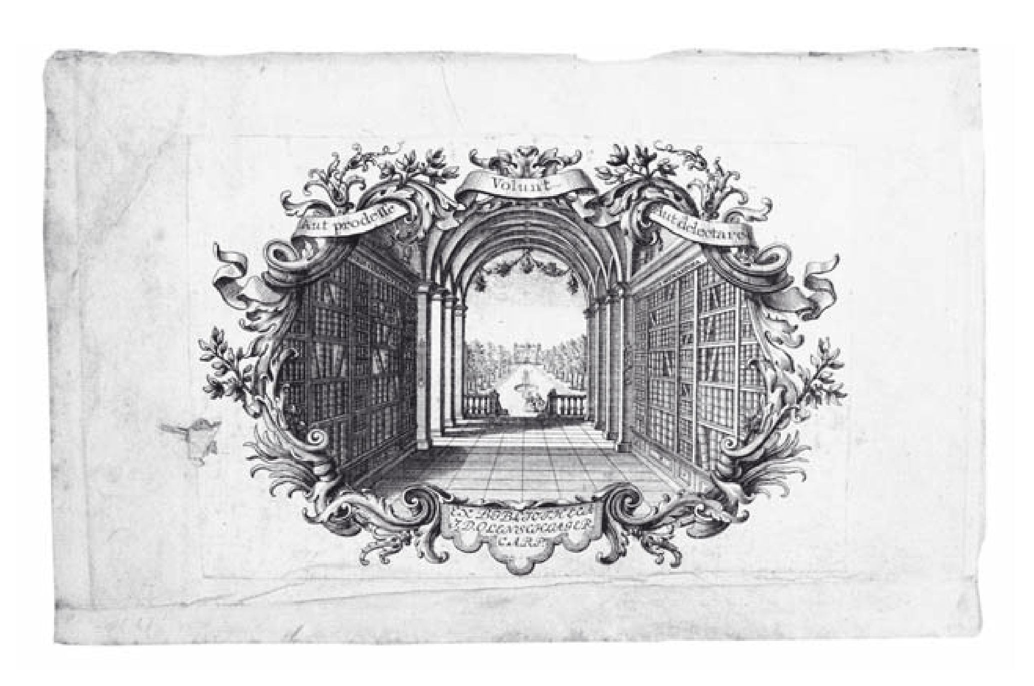


Abb. 20. Exlibris von Johann Daniel von Olenschlager in seinem Exemplar von Hugo Grotius' ›De iure belli et pacis‹ (Amsterdam 1720).

Auch an einem anderen Buch zeigte sich, dass die Provenienz manchmal sogar interessanter sein kann, als das Werk selbst. Von besonderer Bedeutung für die Bibliothek von Goethes Vater war der Erwerb des Buches: Hugo Grotius *De iure belli et pacis* (Amsterdam 1720). Denn die Bedeutung des juristischen Werks erklärt sich nicht allein aus seinem Inhalt, sondern vor allem mit seinem Vorbesitzer. Das aus England erworbene Buch enthält nämlich das schöne Exlibris von Johann Daniel von Olenschlager, der ein enger Freund Johann Caspars war. Der Frankfurter Jurist und spätere Bürgermeister war zudem mit Susanne von Klettenberg verlobt. Die Goethe-Kinder durften in seinem Haus an Amateurtheateraufführungen teilnehmen. Zu »einer geistreichen Unterhaltung war er sehr geneigt, und er veranlaßte uns junge Leute, von Zeit zu Zeit ein Schauspiel aufzuführen: denn man hielt dafür, daß eine solche Übung der Jugend besonders nützlich sei«, heißt es darüber in ›Dichtung und Wahrheit‹.[54] Das schöne Exlibris mit Laubwerkornamenten, zeigt eine große Bibliothek und den Ausblick in einen gepflegten, angelegten Garten (Abb. 20). Es trägt die von Horaz übernommene Aufschrift: »Aut prodesse Volunt Aut delectare // EX BIBLIOTHECA J.D. OLENSCHLAGER C.A.R.P.«

54 WA I 26, S. 249.


Harlekin,
oder
Vertheidigung
des
Groteske-Komischen.

Anche io son Pittore.

1761.

Abb. 21. Justus Möser, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen, o. O. 1761.

(lat. »[die Dichter] wollen entweder nützen oder unterhalten«), entstand vermutlich um 1730 und wurde von Peter Fehr gestochen. Ähnlich wie das Exlibris Uffenbachs, liefert uns auch Olenschlagers das Bild einer Frankfurter Gelehrtenbibliothek, wie sie sich Johann Caspar bei der eigenen Büchersammlung zum Vorbild nahm. Kein anderes der in den letzten Jahren erworbenen Bücher aus der rekonstruierten Bibliothek, führt uns seiner Provenienz nach näher an Goethes Vater und die Familie Goethe heran.

Zum Schluss seien noch zwei wichtige Bucherwerbungen genannt, die für die Entwicklung des jungen Goethe sehr wichtig sind und die bislang schmerzliche Desiderate unserer Bibliothek waren. Wichtig für Goethes frühe Theaterversuche ist die Erstausgabe von Justus Mösers Schrift *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* (1761) mit der hübschen Titelvignette (Abb. 21). Der Aufsatz ist eine Streitschrift gegen die Verbannung Harlekins und seines Geschlechts, der Stegreifkunst der Commedia dell'arte mit ihrer Körperdramatik, durch die aufklärerische Theaterreform und richtet sich gegen Gottsched. Wie Goethes frühe Theaterversuche, etwa die Farce ›Hanswursts Hochzeit‹, belegen, hatte er ein offenes Ohr für Mösers Verteidigung der komischen Figuren des Theaters.

Als andere wichtige Neuerwerbung muss die für die Sturm und Drang-Epoche und Goethes »Genie«-Begriff bedeutende Schrift von Edward Young genannt werden, die *Conjectures on original composition: in a letter to the author of Sir Charles Grandison* (London: A. Millar, Dodsley, 1759), die nun in der zweiten Auflage von 1759 aus dem englischen Antiquariatshandel erworben werden konnte. Youngs Geniekonzeption hat stark auf die deutsche Geniebewegung gewirkt. Seine ›Gedanken über die Originalwerke‹ beeinflussten Goethes Vorstellung vom Dichter in besonderem Maße. Unsere Ausgabe stammt übrigens aus dem Besitz des berühmten britischen Historikers und Professors an der Universität Oxford Hugh Trevor-Roper, Baron Dacre of Glanton.

Bücher aus Herders Bibliothek

Im Jahr 2016 konnten insgesamt 26 Titel aus der Bibliothek Johann Gottfried von Herders in den Bestand aufgenommen werden. Alle Bücher enthalten im Innendeckel den handschriftlichen Eintrag: »Dies Büchlein ist aus der Bibliothek meines seeligen Vaters: Johann Gottfried von Herder. / Meissen d. 11. April 1853 / Luise Stichling geb. Herder«. Luise Stichling (1781–1860), war die Tochter Herders und seiner Frau Caroline geb. Flachsland (1750–1809). Sie heiratete Karl Wilhelm Konstantin Stichling (1766–1836), den großherzoglich-sächsischen Kammerdirektor und Präsidenten des Kammer-Kollegiums. Stichling war Jurist und Kammerbeamter in Weimar. 1811 wurde er mit der Verwaltung der Finanzen der Universität in Jena betraut. Er stand auch mit Goethe in Kontakt. In erster Ehe war Stichling mit Julie Wieland verheiratet und damit Schwiegersohn von Christoph Martin Wieland. 1809 heiratete er dann in zweiter Ehe Luise von Herder. Die Bücher aus dem Nachlass Herders blieben in Familienbesitz und kamen durch Erbgang in den Besitz von Dr. Gottfried Kuhnt (1884–1967), Präsident des schleswig-holsteinischen Oberlandesgerichts in Kiel und im Jahr 1946/47 Justizminister im Kabinett Stelzer. Er war ein Urenkel Luise Stichlings. Der Teilnachlass enthielt Bilder, Möbel, Erinnerungsgegenstände, Handschriften und Bücher aus Herders Besitz, die heute den Grundstock unseres Herder-Zimmers im Frankfurter Goethe-Museum bilden. Der Teilnachlass Herder kam 1978 und 1987 ins Hochstift, wobei die Bücher damals nicht eingearbeitet wurden. Die Gründe waren vermutlich, dass es sich teilweise um Doubletten handelte, und dass die Bücher zum großen Teil in einem sehr schlechten Erhaltungszustand waren. Nun wurden zumindest jene Bände aus dem Nachlass Kuhnt eingearbeitet, die durch den Eintrag der Herder-Tochter eindeutig der Bibliothek Herders zugeordnet werden können. Dabei handelt es sich unter anderem um religiöse Literatur, etwa eine *Biblia* in der Übersetzung Martin Luthers (Basel: Im-Hof,

1772), die auch Goethe besaß, oder einen *Anhang zu Paul Gerhards Geistlichen Andachten* (Augsburg: Johann Jacob Lotte, 1708). Darunter befinden sich auch einige Schriften von oder über Herder, etwa die *Zerstreuten Blätter* in fünf Bänden (Gotha: Ettinger, 1786–1793) sowie die französische Ausgabe der Schrift ›Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung‹, die 1780 als *Dissertation sur l'influence des sciences sur le gouvernment et du gouvernment sur les sciences* in Berlin erschien. Auffällig ist die große Anzahl von Titeln des Dichters Jean Paul, zu dem Herder ein freundschaftliches Verhältnis pflegte und der während seines Aufenthalts in Weimar fast täglich in der Familie Herder zu Besuch war. Von Jean Paul finden sich in dem Bestand u.a. *Das Kampaner Thal oder über die Unsterblichkeit der Seele* (Erfurt: Hemmings, 1797), der *Komische Anhang zum Titan* (Berlin: Matzdorff, 1801) sowie das *Leben des Quintus Fixlein* (2., verbesserte Auflage, Bayreuth: Lübeks, 1801).

Neuerwerbungen Romantik

Im Sammelgebiet Romantik wurde im vergangenen Jahr versucht, einige Lücken zu schließen. Sehr erfreulich war der Erwerb der zweiten Ausgabe von Anne Louise Germaine de Staël-Holsteins wirkungsmächtigem Buch *De l'Allemagne* (3 Bde., Réimpr. [de l'éd.] Paris 1810 – Londres: Murray, 1813). Die merkwürdige Angabe zum Druckort (Paris 1810 und London 1813) erklärt sich damit, dass die Erstausgabe von 1810 im napoleonischen Frankreich der Zensur zum Opfer gefallen und vernichtet worden war. Nur wenige Bände haben sich davon erhalten. Ihren europaweiten Erfolg konnte Madame de Staëls Buch über die Deutschen erst mit der Ausgabe von 1813 erzielen, die im Land des Kriegsgegners England erschien und sich von dort aus auf dem europäische Festland verbreitete. Erworben wurde ebenfalls die Erstausgabe von Madame de Staëls populärem Roman *Corinne ou l'Italie* (Paris 1807).

Zu unserer besonderen Freude konnte auf der Antiquariatsmesse der Buchmesse Frankfurt nun auch eine vollständige Folge einer seltenen und bedeutenden Zeitschrift der Romantik angeschafft werden, die von Carl Daub und Friedrich Creuzer herausgegebenen Studien, die zwischen 1805 und 1811 in sechs Bänden in Heidelberg bei Mohr und Zimmer erschienen. Die umfangreichen Beiträge aus den Gebieten Philosophie, Theologie, Naturwissenschaft, Philologie, Geschichte und Kunstwissenschaft stammen von den beiden Herausgebern, aber auch Joseph Görres, Wilhelm Grimm und Schlosser sind mit Beiträgen vertreten. Von besonderem Interesse ist in Band 1 die Biographie des Paracelsus von J.J. Loos sowie in der Rubrik ›Poesien‹ auf den Seiten 363 und ff. die erste Veröffentlichung der beiden Schicksalsdramen ›Udohla, in zwei Acten‹ und ›Magie und Schicksal, in drei Acten‹ von Karoline

von Günderrode (unter ihrem Pseudonym Tian). Es ist die dritte und letzte Publikation der unglücklichen Dichterin zu Lebzeiten; vorher waren nur 1804 die ›Gedichte und Phantasien‹ und 1805 die ›Poetischen Fragmente‹ erschienen. Nach dem Freitod der Dichterin 1806 wurde die Rubrik ›Poesien‹ nicht fortgesetzt.

Auf die politischen Veränderungen zur Zeit der Romantik weist die anonym erschienene Schrift *Geschichte des zwei und sechzigtägigen französisch-baierischen Krieges, nebst Friedensschluß von Preßburg* (Austerlitz [d.i. Stadtamhof], bei Napoleon Unüberwindlich [d.i. Daisenberger], 1806) hin. Die unter dubiosen Verlagsangaben erschienene Darstellung des dritten Koalitionskrieges und seiner Vorgeschichte ist selten. Der dritte Koalitionskrieg, auch als ›zweiter napoleonischer Krieg‹ bekannt, fiel in das Jahr 1805 und wurde zwischen Frankreich und seinen deutschen Verbündeten, insbesondere Württemberg, Bayern und Baden, und den Alliierten um Großbritannien, Russland, Österreich, Schweden und Neapel ausgetragen. Napoleon siegte in der Schlacht von Ulm. Einen Tag später wurde die französisch-spanische Flotte in der Schlacht von Trafalgar geschlagen. Eine vereinigte russisch-österreichische Armee wurde in der Schlacht bei Austerlitz von Napoleon besiegt. Daraufhin musste Österreich den Frieden von Preßburg schließen, während Russland und England den Krieg fortsetzten. Die Schlacht von Austerlitz (die sogenannte Dreikaiserschlacht) brachte eine schwere Niederlage für die vereinigte russische und österreichische Armee, worauf der Herausgeber mit der Angabe »Napoleon Unüberwindlich« hinweist.

Ebenfalls militärisch-politisch sind die Erinnerungen des Generals Adam-Philippe, Comte de Custine, der den Frankfurtern in schlechter Erinnerung blieb, weil er am 27. Oktober 1792 die Freie Reichsstadt besetzte und mit seinen hohen Kontributionsforderungen die Bürger der Stadt, die sich bisher den Franzosen gegenüber neutral verhalten hatten, gegen sich aufbrachte. Seine *Mémoires Posthumes* (2 Bde., Hambourg, Francfort 1794) konnten nun erworben werden.

Wer sich zudem umfassend über die Französische Revolution informieren will, kann dies jetzt mit Adolphe Thiers' *Histoire de la Révolution Française* in 10 Bänden (Paris: Lecointe & Poujin, 1834) tun, die schon Georg Büchner als Quelle für sein Revolutionsdrama ›Dantons Tod‹ nutzte.

Die Romantik ist ein europäisches Phänomen, und nicht selten waren es deutsche Erzählungen, Romane und Gedichte, die auf die Dichter und Intellektuellen des Auslandes besonders wirkten. In der Bibliothek des Hochstifts fehlt es allerdings an Übersetzungen deutscher Romantiker, die erst belegen, welches Interesse der Literatur der deutschen Romantik in Europa – wenn auch mit einiger Verzögerung – entgegengebracht wurde. 1824 erschien etwa in England die erste Übertragung von Adelbert von Chamissos Erzählung *Peter Schlemihl* mit den wirkungsvollen Illustrationen von George Cruickshank

(London: G. and W.B. Whittaker, Ave-Maria Lane, 1824), die nun Eingang in unsere Bibliothek fand. Selten ist auch die dänische Übersetzung von Friedrich de la Motte Fouqués *Undine. En Fortalling af Baron Frederik de la Motte Fouqué* (Oversat af A.C. Rasmussen, Lærer i de levende Sprog og Handels Widenskaben, Kiobenhavn: Trÿkt paa Oversætterens Forlag hos B.T. Bendixen, 1818), die in einem dänischen Antiquariat angekauft werden konnte. In diesem Zusammenhang ist auch der Neuerwerb des Librettos der Lortzing-Oper *Undine: Romantische Zauberoper in vier Aufzügen* (Leipzig: Sturm und Koppe, 1850) zu nennen.

Besonders erfreulich ist der Ankauf der ersten kompletten französischen Ausgabe der Sämtlichen Werke E.T.A. Hoffmanns, die die Hoffmann-Rezeption in Frankreich maßgeblich anregte. Die Ausgabe *Œuvres complètes de E.-T.-A. Hoffman* in 20 Bänden (Paris: Eugène Renduel 1830–1836; unter separaten Titeln: T. 1–12: *Contes Fantastiques*; T. 13–16: *Contes Nocturnes*; T. 17–19: *Contes et Fantaisies*) mit der Biographie Hoffmanns im 20. Band (*La Vie de E.-T.-A. Hoffmann d'après les documens originaux*, 1833) übte einen enormen Einfluss auf die Dichter der französischen Romantik aus. Unter dem für ihre weitere Rezeption richtungsweisenden Titel *Contes fantastiques* erschienen ab November 1829 die Werke E.T.A. Hoffmanns gesammelt auf Französisch in der Übersetzung des Diplomaten François-Adolphe Loève-Weimars (1799– 1854). Dabei ist die französische Rezeption des Werks Hoffmanns ein gutes Beispiel für die enge Verflechtung der europäischen Dichter. Denn bevor E.T.A. Hoffmanns französische Werkausgabe zu erscheinen begann, war in der ersten Ausgabe der ›Revue de Paris‹ am 12. März 1829 eine gekürzte französische Übersetzung von Walter Scotts schon 1827 anonym veröffentlichter Streitschrift ›On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernst Theodore William Hoffman‹, an dessen Ende Hoffmann als Beispiel für eine spezifische deutsche Literaturgattung, das Fantastische, diskutiert wird. Auch die ersten fünf Hefte der *Revue de Paris* (Paris 1829), dieser für die Rezeption Hoffmanns so wichtigen Zeitschrift, konnten 2016 erworben werden. Der darin abgedruckte Beitrag Scotts, der sich durchaus polemisch mit dem Werk und der Person Hoffmanns auseinandersetzt, wird von den französischen Dichtern als flammendes Plädoyer für Hoffmann gelesen und sorgt dafür, dass Hoffmanns Werk für die französische Romantik im Jahre 1830 zur Pflichtlektüre avanciert. Besonders reizvoll ist zudem, dass die aus dem französischen Antiquariatshandel erworbene Werkausgabe E.T.A. Hoffmanns aus dem Besitz von Valentine Delessert geb. de Laborde (1806–1894) stammt, der Frau des Polizeipräfekten von Paris. Sie führte in Paris einen Salon, in dem Romantiker wie Chateaubriand, Delacroix, Musset und Marie d'Agoult verkehrten. Sie war die Geliebte des Dichters Prosper Mérimée und diente Gustave Flaubert als Vorbild für die Madame Dambreuse in seinem Roman ›L'Éducation sentimentale‹ (1869).

Diese wenigen Beispiele zeigen schon, dass die Epoche der Romantik auf besondere Weise auf europäischen Kulturaustausch setzte. Anders als in den Epochen zuvor war es nun auch deutsche Literatur, die Schriftsteller in Frankreich, England, Italien und Skandinavien inspirierte und beeinflusste. Am Anfang dieser Entwicklung stand der junge Goethe, dessen Erfolgsroman ›Die Leiden des jungen Werthers‹ seit den 1770ern in Europa ein Interesse an deutscher Literatur auslöste und dazu führte, dass deutsche Literatur in andere Sprachen übertragen wurde. In der Epoche der Romantik setzte sich diese Entwicklung in besonderer Weise fort, wie die Beispiele E.T.A. Hoffmann, Chamisso und Fouqué zeigen. Gleiches gilt auch für die Werke Goethes und Schillers, die in den 1820er Jahren von Carlyle und anderen ins Englische übersetzt und auf der Insel mit Begeisterung rezipiert werden. Es ist daher kein Zufall, dass Goethe in anderen europäischen Ländern, vor allem in Großbritannien, als romantischer Dichter wahrgenommen wird. All das fällt in die Zeit, als Goethe in Weimar seine Idee der Weltliteratur formuliert, weshalb ich meinen Bericht auch mit einer Neuerwerbung abschließen möchte, die für Goethes Konzept der Weltliteratur, das übrigens nicht auf Europa begrenzt war, nicht ohne Bedeutung war. Als Goethe im Winter 1826/27 die Ausgabe seiner Werke letzter Hand vorbereitet, liest er einen chinesischen Sittenroman aus der Zeit der frühen Qing-Dynastie (Mitte des 17. Jahrhunderts): *Ju-Kiao-Li, oder die beiden Basen. Ein chinesischer Roman. Übersetzt von Abel-Remusat. Mit einer Vergleichung der chinesischen und europäischen Romane als Vorrede. Aus dem Französischen* (4 Bde., Stuttgart: Franckh, 1827). Gegenüber Eckermann, der anmerkt, ein chinesischer Roman müsse sicher sehr »fremdartig« aussehen, äußert Goethe: »Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir, und man fühlt sich sehr bald als ihresgleichen, – nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Ähnlichkeit mit meinem ›Hermann und Dorothea‹, sowie mit den englischen Romanen des Richardson.« Und Goethe fährt fort:

> Ich sehe immer mehr […], daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. […] Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.[55]

55 Gespräch vom 31. Januar 1827.

Schenkungen für die Bibliothek

Die Bibliothek konnte sich im Berichtszeitraum zudem über zwei großzügige Schenkungen freuen. Gisela Rapp (Neuweilnau) schenkte der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts knapp 70 bibliophile Drucke ihres verstorbenen Mannes, des Buch- und Druckkünstlers Hermann Rapp (1937–2015), der seit 1989 in dem kleinen Taunusdorf Neuweilnau eine eigene Presse, die ›Offizin Die Goldene Kanne‹, betrieb. In seiner druckgraphischen Werkstatt pflegte Rapp die klassische und experimentelle Typographie mittels Bleisatz und Originalgraphik (hauptsächlich Holzschnitt). Dabei wurden neugegossene und aufgefundene Schriften verwendet und teilweise edle Büttenpapiere benutzt, die aus Papiermühlen in Frankreich und Italien stammten. Auf hohe Druckqualität legte Hermann Rapp großen Wert. Seine Bücher wurden in Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt und sind in vielen Privatsammlungen zu finden. Das druckgraphische Werk ist auch in öffentlichen Sammlungen wie im Gutenberg-Museum Mainz, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, im Hölderlin-Archiv Stuttgart vorhanden, und nun eben auch im Frankfurter Goethe-Museum. Eine Ausstellung der schönsten Bücher und Drucke ist für das Jahr 2018 geplant.

Eine kleinere Schenkung erhielt die Bibliothek von einem Nachfahren des Weimarer Geistlichen Johann Friedrich Röhr, der seit 1820 in der thüringischen Residenzstadt das Amt des Generalsuperintendenten der evangelisch-lutherischen Kirche innehatte. Röhr war es auch, der 1832 die Trauerrede für Goethe hielt. Sein Nachfahr Waldemar Krug aus Offenbach schenkte dem Hochstift nun vier Bücher seines Urahnen aus der Bibliothek der Familie, darunter die Bände *Palästina oder historisch-geographische Beschreibung des jüdischen Landes zur Zeit Jesu* (Zeitz 1819) und die *Briefe über den Rationalismus* (Aachen 1813).

Ganz besonders herzlich dankt die Bibliothek an dieser Stelle auch Frau Amanda Kress, die mit der Einrichtung der ›Erich und Amanda Kress-Stiftung‹ den Erwerb aller Titel für die Bibliothek Johann Caspar Goethes ermöglichte. Auch der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München sei noch einmal sehr herzlich für ihre großzügige Spende gedankt. Und auch allen anderen Spendern gilt unser aufrichtiger Dank:

Antiquariat G. Hermann Franke, Lübeck; Braunmüller, Wien; Bücherstube Gemeinde St. Gertrud; Chawton House Library, Chawton, UK; Edition Faust, Frankfurt am Main; Eichborn Verlag, Köln; Faust-Museum, Knittlingen; Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar; Goethe-Gesellschaft Chemnitz; Goethe-Gesellschaft Kassel e.V.; Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main e.V.; Literaturgesellschaft »Goethe in Bulgarien«, Weliko Tarnowo; V&R Unipress, Göttingen; Verlag Boxan, Kassel.

Dr. Julia Afifi; Prof. Dr. em. Dieter Biehl; Hans-Wolfgang Bindrim M.A.; Nancy Boerner; Prof. Dr. Wolfgang Bunzel; Johann Joseph Claßen; Prof. Dr. Barbara Dölemeyer; Hilmar Dreßler; Dr. Dieter Gleisberg; Ralf Gnosa; Prof. Dr. Peter Goßens; Hans Grüters †; Rainer Hessenberg; Dr. Konrad Heumann; Prof. Dr. Aeka Ishihara; Herbert Kalbitz; Eva Kampmann-Carossa; Jens Korbus; Irene Krieger; Waldemar Krug; Prof. Dr. Wojciech Kunicki; Dieter Lehnhardt; PD Dr. Marcel Lepper; Gottfried Heinrich und Franziska Mader M.A.; Adelheit und Günter Markert; Dr. Christoph Michel; Lucienne Mourlet (Association Les Amis de la Route de Goethe 1792); Gerd J. Nettersheim; Dr. Eva Neumaier; Prof. Dr. Christoph Perels; Dr. Dietmar Pravida; Gisela und Hermann (†) Rapp; Prof. Dr. Anton Reininger; Prof. Dr. Luigi Reitani; Prof. Dr. Ursula Renner-Henke; Dr. Peter Reuter; Fritz Richter; Prof. Dr. Joachim Ringleben; Marta Rostropowicz-Misko; Sibylle Sannazzaro-Schäfer; Bernd Schmeißer; Dorothea Schmeißner-Lösch; Dr. Doris Schumacher; Prof. Dr. Gerhard Schuster; Gert Schwab; Dr. Joachim Seng; Elisabeth Strahler; Jürgen Voerster †; Bettina Zimmermann M.A.

Joachim Seng

Restaurierungswerkstatt

Pünktlich zum Beginn des Lutherjahres konnte eine kleine Kostbarkeit in unserer Werkstatt restauriert werden, die sich durch einen glücklichen Zufall in unseren Beständen befindet. Es handelt sich um eine frühe Ausgabe des Neuen Testaments in der Übersetzung Martin Luthers, die 1523 bei dem berühmten Basler Buchdrucker Thomas Wolff erschien, der zahlreiche Drucke der Reformationszeit herausbrachte. Er gilt als der zweite Nachdrucker von Luthers Neuem Testament und setzte sich energisch für die neue Lehre ein. Wie andere Basler Drucker der Zeit publizierte er gerne die Schriften Luthers und seiner Anhänger, weil es dafür eine große Nachfrage gab. Bereits 1523 druckte er Luthers Übersetzung der Bücher Moses, doch die neue Übersetzung des Neuen Testaments verkaufte sich noch besser, so dass für die Jahre 1523 und 1524 fünf Auflagen der Ausgabe: *Das newe Testament yetz klaerlich auß dem rechten grundt Teütsch. Mit gargelerten vorreden, Vnd kurtzer ettlicher schwerer örtter außlegung. Auch die offenbarung Joannis …* (Basel: Thomas Wolff, 1523) überliefert sind.

Ein Exemplar dieser sehr seltenen Basler Ausgabe des Neuen Testaments besitzt das Freie Deutsche Hochstift schon seit vielen Jahren. Das Besondere daran: das Buch enthält 23 Textholzschnitte und zahlreiche Holzschnitt-Initialen und -Zierleisten, darunter erstmals die 21 Holzschnitte von H. Lützelburger nach Hans Holbein d.J. zur Offenbarung des Johannes. Hans Holbein, der ebenfalls aus Basel stammte, schuf sie in Anlehnung an Bilder der Cranach-

Werkstatt und an Dürer. Seine Holzschnitte zeichnen sich durch ihren klaren Bildaufbau aus und durch eingebaute lokale Bezüge. So kann der Betrachter im himmlischen Jerusalem die Stadt Luzern erkennen. Die Originaldruckstöcke für Holbeins ›Offenbarung‹ waren 1523 für eben diese Ausgabe hergestellt worden.

Das seltene Buch trägt die handschriftliche Widmung: »Der Büchersammlung des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a.M. geschenkt von Dr. Matthias, Direktor des Taubstummen-Instituts zu Friedberg MrFDH. Friedberg, 9. Juli 1865«. Offenbar hatte Dr. phil. Ludwig Christian Matthias, der Direktor des Großherzoglich-Hessischen Taubstummen-Instituts und Meister des FDH, Otto Volger den Band geschenkt, der allerdings nicht in die Bibliothek des Hochstifts eingearbeitet wurde. Er trägt zwar den Hochstiftsstempel, bisher aber keine Signatur. Das wurde jetzt nachgeholt, so dass diese hübsch gedruckte, frühe Bibelausgabe – pünktlich zum Lutherjahr – in die Hochstiftsbibliothek aufgenommen werden konnte.

Zuvor musste die hübsche Bibelausgabe jedoch einen neuen Einband erhalten und aufwendig in der Werkstatt restauriert werden, denn die Buchdecke bestand aus einem schlichten Pergamentrücken mit einem einfachem Kiebitzpapier. Zudem war der Buchrücken zur Hälfte abgerissen und nicht mehr vollständig erhalten, ebenso das Bezugspapier, das gerissen war und viele Fehlstellen aufwies.

Der Blick auf das Druckjahr und den beschädigten Bucheinband machte schnell deutlich, dass der Einband nachträglich, wahrscheinlich im 19. Jahrhundert, hinzugefügt worden ist. Bücher aus dem 16. Jahrhundert sind zumeist sehr stabil und sorgfältig gebunden, vor allem aber immer ganz in Pergament oder Leder eingebunden. Die Verwendung von Papierüberzügen für die Buchdecken, wie sie das vorliegende Exemplar zeigte, war damals nicht bekannt. Die Verarbeitung wurde erst vereinfacht, als Bücher für jedermann zugänglich wurden. Dagegen handelte es sich bei der Heftung des Buchblocks vermutlich noch um die originale aus dem Jahr 1523. Leider waren die Pergamentstreifen auf denen geheftet wurde an der Stelle des Deckelfalzes gebrochen. Zur Erklärung: Der Falz ist sozusagen das Scharnier zwischen Buchrücken und Buchdeckel. Die Enden der Pergamentstreifen, auf denen der Buchblock geheftet wurde, werden am Ende auf die Buchdeckel geklebt. Werden die Buchdeckel häufig geöffnet und geschlossen, wie es bei einem Gebrauchsbuch wie einer Bibel wahrscheinlich ist, nutzen sie sich mit der Zeit ab und können brechen.

Auf dem Buchrücken sah man noch die alte Verleimung, die sich im Laufe der Jahrhunderte so verändert hatte, dass sie wie Staub aussah. Im Falz hatten Buchwürmer kleine Löcher durch das Papier gebohrt, denn diese ernähren sich gerne vom Leim des Buchs. Einige hatten sich durch die Papierschichten gearbeitet und im Titelblatt unschöne Löcher hinterlassen. Die ersten und letz-

ten Blätter des Buchs waren stark nachgedunkelt, geknickt und teilweise gerissen. Einige Blätter hatten große dunkle Flecken unbekannter Herkunft. Deutliche Fingerspuren und die Abnutzungen an den Ecken zeigten, dass in diesem Buch häufig geblättert wurde – vermutlich allein schon wegen der schönen Abbildungen.

Das Buch wurde zuallererst aufgetrennt, so dass die Seiten einzeln gereinigt werden konnten. Dazu wurden sie erst mit einem Pinsel vom groben Staub befreit. In einem zweiten Schritt wurden die stark verschmutzen Stellen mit Radierkrümeln gereinigt und schließlich gewässert. Da dieses Buch gerade wegen seiner schönen Holzschnitt-Abbildungen so wertvoll ist, musste bei der Restaurierung besonders auf deren Erhaltung geachtet werden. Schon das Titelblatt hatte Wurmlöcher, die nun möglichst unauffällig mit Papierbrei g schlossen werden konnten. Dabei wird mit einer kleinen Pipette ein stark verdünnter Brei sehr vorsichtig auf die zu ergänzenden Stellen aufgetragen. Das insgesamt angefeuchtete Blatt liegt auf einem Vakuumtisch, der die Feuchtigkeit sofort absaugt, damit der Brei nicht auf die anderen Stellen des Papiers laufen kann. Nach diesem Vorgang wird das Blatt zwischen Filzen getrocknet. Im Anschluss daran muss es noch, wie alle gewässerten Blätter, nachgeleimt werden. Ein wenig erinnert der gesamte Leimungs- und Trocknungsvorgang an die frühe Art der Papierherstellung. Die feuchten Blätter werden im Trockenregal getrocknet, dann nachgeleimt und schließlich zwischen Filzen geglättet. Zum Schluss werden die Blätter sortiert und zusammengefügt. Das Heften des Buchblocks erfolgt nach den alten Techniken. Bei diesem Buch wurde aus Gründen der Stabilität Hanf anstelle von Pergamentbünden verwendet. Solche Kostbarkeiten bekommen nach dem Heften und Ableimen des Buchblocks auch ein aufwendig handgestochenes Kapitalband. Es gibt auch von teilweise sehr alten Techniken, die hier zur Anwendung kommen können. Gerade in der Bibliothek von Goethes Vater finden sich zahlreiche Beispiele für alte Buchbindetechniken, die als Orientierung dienen. Alle Materialien, die zur Restaurierung verwendet werden, sind Naturmaterialien. Der Kleister und der Hautleim werden in unserer Werkstatt selbst gekocht und hergestellt. Papiere kommen aus Papiermühlen, die das Papier ohne Zusatzstoffe und nach alten Techniken herstellen.

Der Arbeitsaufwand für die Restaurierung einer solchen Kostbarkeit wie dieser Bibel aus dem Jahr 1523 ist hoch und nimmt viele Wochen in Anspruch. Am Ende ist der Einband so rekonstruiert worden, wie er im 16. Jahrhundert in etwa ausgesehen haben könnte. Aus der ramponierten seltenen Basler Ausgabe des Neuen Testaments mit den schönen Holzschnitten ist nun ein schlichter Vollpergamentband geworden. Noch sieht der Einband recht neu aus, aber wenn er, wie wir hoffen, einige Jahrhunderte überdauert, dann wird auch er wieder eine »alte« Buchdecke sein.

Waltraut Grabe

Verwaltungsbericht

Die *Mitgliederversammlung* fand am 13. Juni 2016 statt. Sie erteilte dem Verwaltungsausschuss aufgrund der vorgelegten Bilanz sowie der Gewinn- und Verlustrechnung Entlastung. Für eine weitere Amtszeit von vier Jahren im Verwaltungsausschuss wurden Herr Hintermeier und Herr Mosebach wiedergewählt. Herr Krupp kam als Nachfolger von Dr. Helmut Reitze, ehemaliger Intendant des Hessischen Rundfunks, neu in das Gremium.

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2016 an:

Dr. Burkhard Bastuck, Rechtsanwalt Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer

Carl-L. von Boehm-Bezing, ehemaliges Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank AG

Prof. Dr. Heinrich Detering, Professor an der Georg-August-Universität Göttingen und Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Mainz

Dr. Andreas Dietzel, Rechtsanwalt, Partner von Clifford Chance Partnergesellschaft

Prof. Dr. Hedwig Fassbender, Dozentin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt am Main

Dr. Gabriele C. Haid, Leiterin der Geschäftsstelle der Gesellschaft der Freunde der Alten Oper, Frankfurt am Main

Dr. Helmut Häuser, Rechtsanwalt und Notar, Kanzlei Cahn, Häuser und Partner

Hannes Hintermeier, stv. Ressortleiter im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Krebs, ehem. Sprecher der Unternehmensleitung Boehringer Ingelheim

Manfred Krupp, Intendant des Hessischen Rundfunks

Prof. Dr. Gerhard Kurz, em. Professor an der Justus-Liebig-Universität Gießen

Prof. Christoph Mäckler, Architekt (ruhende Mitgliedschaft)

Friedrich von Metzler, Mitinhaber der Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. KGaA

Martin Mosebach, Schriftsteller

Michael Münch, Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank Stiftung

Prof. Dr. Klaus Reichert, em. Professor an der Goethe-Universität Frankfurt

Monika Schoeller, Geschäftsführende Gesellschafterin der S. Fischer Verlag GmbH

Prof. Dr. Manfred Schubert-Zsilavecz, Vizepräsident der Goethe-Universität Frankfurt

Dr. Klaus-Dieter Stephan, Rechtsanwalt, Kanzlei Hengeler & Müller
Dr. Rüdiger Volhard, Rechtsanwalt und Notar, Kanzlei Clifford Chance Partnergesellschaft
Prof. Dr. Gerd Weiß, ehem. Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege in Hessen

Vertreter der Bundesregierung:

Stefan Schmitt-Hüttebräuker

Vertreter des Landes Hessen:

Staatssekretär Ingmar Jung, vertreten durch Regierungsoberrätin Anja Steinhofer-Adam

Vertreter der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Ina Hartwig, Kulturdezernentin

Vertreter der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Thomas Dürbeck
Eugen Emmerling

Vorsitzender:

Carl-L. von Boehm-Bezing

Stellvertretender Vorsitzender:

Prof. Dr. Gerhard Kurz

Schatzmeister:

Dr. Helmut Häuser

Stellvertretender Schatzmeister:

Friedrich von Metzler

Dem *Wissenschaftlichen Beirat* gehörten am 31. Dezember 2016 an:

Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London
Prof. Dr. Gottfried Boehm, Universität Basel
Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge
Prof. Dr. Heinrich Detering, Georg-August-Universität Göttingen
Prof. Dr. Andreas Fahrmeir, Goethe-Universität Frankfurt am Main
Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Ludwig-Maximilians-Universität München
Prof. Dr. Almuth Grésillon, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris
Prof. Dr. Fotis Jannidis, Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Prof. Dr. Gerhard Kurz, Justus-Liebig-Universität Gießen
Prof. Dr. Klaus Reichert, Goethe-Universität Frankfurt am Main
Prof. Dr. Luigi Reitani, Istituto Italiano di Cultura Berlin

Im Jahr 2016 waren im Hochstift tätig:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken	Direktorin
Heike Fritsch	Direktionssekretärin
Beatrix Humpert M.A.	Veranstaltungen und Öffentlichkeitsarbeit
Kristina Faber M.A.	Spendenkampagne Deutsches Romantik-museum
Charlotte Köhler M.A.[2]	studentische Hilfskraft

Verwaltung

Christian Alberth	Verwaltungsleiter
Sonja Wagner	Personalsachbearbeiterin
Christina Sternitzke	Buchhalterin
Carla Schröder	Verwaltungsangestellte (Einkauf/Verkauf)
Sigurd Wegner	Verwaltungsangestellter (EDV-Betreuung)
Andreas Crass	Haus-/Museumstechniker
Said Akefi[1,2]	Hausmeister
Christian Müller[1]	Hausmeister
Angelique Lang	studentische Hilfskraft
Hans-Jürgen Emmrich	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martina Falkenau	Empfang, Telefonzentrale
Alemseged Gessese	Empfang, Kasse, Museumsladen
Anne Simonetti[1]	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martha Gorachek-Acikgöz	Hausreinigung
Mirsada Mosenthin	Hausreinigung

1 Diese Mitarbeiter wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2016 neu eingestellt.
2 Diese Mitarbeiter schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2016 aus.

Handschriften-Abteilung

Dr. Konrad Heumann	Leiter der Abteilung
Bettina Zimmermann M.A.	Mitarbeiterin der Abteilung
Dr. Olivia Varwig	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Camilla Stöppler[1]	studentische Hilfskraft

Bibliothek

Dr. Joachim Seng	Leiter der Abteilung
Nora Schwarz-Ehrecke	Diplombibliothekarin
Karin Zinn	Bibliotheksassistentin
Waltraud Grabe	Restauratorin und Buchbindemeisterin
Brita Werner	Buchbinderin

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

Dr. Mareike Hennig	Leiterin der Abteilung
Dr. Nina Sonntag	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Andreas Wehrheim M.A.	Fotoarchiv
Dr. Doris Schumacher	Museumspädagogin (Kulturvermittlung)
Cristina Szilly	Mitarbeiterin Museumspädagogik
David Liuzzo M.A.[3]	Museumsstipendiat Kulturelle Vielfalt und Migration
Slobodan Adanski	Museumsaufsicht, Gästeführer
Babett Frank, Dipl. Troph.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Annika Hedderich M.A.[1]	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Reiner Krausch	Gästeführer, Museumsaufsicht
Ernst-Jürgen Leinert (†)	Gästeführer, Museumsaufsicht
Katharina Lücke	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Franziska Mader M.A.[1]	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Petra Mayer-Früauff M.A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Danijela Mihajlovic	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Vojislava Mitula	Museumsaufsicht
Uwe Staaf	Museumsaufsicht
Thomas Thörle[1]	Museumsaufsicht
Kristin Wöckel	Anmeldung, Information, Gästeführerin
Dorothea Wolkenhauer M.A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht

3 Herr Liuzzo wird durch ein Stipendium der Stiftung Polytechschnische Gesellschaft finanziert.

Wissenschaftliche Redaktion

Dr. Dietmar Pravida	wissenschaftlicher Mitarbeiter

Redaktion der Hugo von Hofmannsthal-Ausgabe

Dr. Katja Kaluga	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Melanie Blaschko M.A.[2]	wissenschaftliche Hilfskraft

Redaktion der Brentano-Ausgabe

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel	Leiter der Abteilung
Dr. Michael Grus[4]	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Cornelia Ilbrig[4]	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Dr. Holger Schwinn[4]	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Stefanie Konzelmann M.A.[4]	wissenschaftliche Hilfskraft
Silke Weber M.A.[4]	wissenschaftliche Hilfskraft
Irmgard Kroll M.A.[2]	studentische Hilfskraft
Celina Müller-Probst[1]	studentische Hilfskraft

Redaktion der Faust-Ausgabe

Dr. Gerrit Brüning	wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität Frankfurt
Dr. Dietmar Pravida	wissenschaftlicher Mitarbeiter

Daneben waren im Laufe des Jahres 2016 folgende Mitarbeiter für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden, Feiertagen, Abendveranstaltungen und zur Vertretung bei Urlaub und Krankheit tätig: Suzanne Bohn, Dr. Hans-Georg Dewitz, Tina Hauff, Anna Hofmann, Christian Körner, Siegfried Körner, Monika Krusch, Katharina Leifgen, Thorsten Lessing, Katharina Lücke, Peter Metz, Gabrijela Mihajlovic, Lea Penzkofer, Margit Richter, Christopher Rüther, Radojka Savic, Elisabeth Scherzberg, Marie Vorländer, Silke Weber.

Als Praktikanten waren im Jahr 2016 beschäftigt: in der Brentano-Abteilung Philipp Jakob (8. Februar bis 15. April), Kathrin Zander (18. April bis 17. Juni), Juljana Battenberg (27. Juli bis 19. August), bei den Kunstsammlungen Monika Ludwig (1. bis 31. August 2016) und Melanie Reiter (15. August bis 23. September).

Neben den laufenden Aufgaben war die Verwaltung in die Planungen für das Deutsche Romantikmuseum eingebunden, vor allem in die Abstimmun-

4 Diese Mitarbeiter wurden aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert.

gen mit den Zuwendungsgebern, sowie in den Bereichen der Haustechnik und Raumplanung.

Für Ausstellungen, Ankäufe wertvoller Handschriften, Bücher und Gemälde sowie für Forschungsprojekte wurden im Jahr 2016 umfangreiche Drittmittel eingeworben und abgerechnet. Unter den Gebern seien besonders genannt: Der Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKi), das Bundesministerium für Bildung, die Carl Friedrich von Siemens-Stiftung, die Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung, die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Ernst von Siemens Kunststiftung, die FAZIT-Stiftung, das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, die Hessische Kulturstiftung, die Kulturstiftung der Länder, das Kulturamt Frankfurt am Main, die Stiftung Pro Helvetia, die Richard-August Oetker-Stiftung, die Sparkassen-Kulturstiftung, die Stadt Frankfurt, die Stiftung Polytechnische Gesellschaft.

Christian Alberth

Dank

Über die institutionelle Förderung durch die Bundesrepublik Deutschland, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt und die gerade erwähnten Drittmittel hinaus erhielt das Freie Deutsche Hochstift auch großzügige und wichtige Unterstützung von Freunden und Förderern unter denen besonders genannt seien:

Herr Carl-L. von Boehm-Bezing
Herr Dr. Bernhard Beutler
Clifford Chance
Deutsche Bank AG
Herr Dr. Andreas Dietzel
Herr Dr. Volker Güldener
Frau Dr. Ilse Hoffmann-Meckenstock
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Frau Anke Sessler
Herr Wolfram Setz
Herr Dr. Rüdiger Volhard







Adressen der Verfasser

Prof. Dr. Hendrik Birus, Jacobs University, Campus Ring 1, 28759 Bremen
Prof. Dr. Jane K. Brown, 1400 Magnolia Blvd W, Seattle, WA 98199, USA
Prof. Dr. Carola Hilmes, Goethe-Universität Frankfurt, Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik, Norbert Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt
Prof. Dr. Aeka Ishihara, The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences, Meguro-ku, Komaba 3-8-1, 153-8902 Tokyo, Japan
Prof. Dr. Arne Klawitter, Waseda University, Faculty of Letters, Arts and Sciences, German Department, Shinjuku-ku, Toyama 1-24-1, 162-8644 Tokyo, Japan
Dr. Petra Maisak, Am Elisabethenbrunnen 1, 61348 Bad Homburg
Prof. Dr. Stefan Matuschek, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Frommannsches Anwesen, Fürstengraben 18, 07743 Jena
Prof. Dr. Olaf L. Müller, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Philosophie, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
Dr. Dietmar Pravida, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main